Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Rok I — Zeszyt IV

Wydano z zasiłku Ministerstwa Wyznań Religijnych
i Oświecenia Publicznego

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Okólnik 1
1929

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski

Adres Redakcji i Administracji

Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum

Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie. Złota Nr. 7/9

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

WIELOGŁOSOWE OPRACOWANIA HYMNÓW MARJAŃSKICH W RĘKOPISACH POLSKICH XV WIEKU

(Dokończenie)

IV.

Uwagi historyczno-stylistyczne.

Obydwa rękopisy polskie (Bibljoteka Krasińskich w Warszawie, rkp. 52 i Bibljoteka Jagiellońska w Krakowie, rkp. 2464), z których czerpaliśmy materjał do tej pracy, zawierają szereg opracowań wielogłosowych tekstów hymnicznych. Jeśli w niniejszej pracy ograniczyłam się tylko do tekstów marjańskich [1]), to jednym z powodów tego faktu była znaczna ilość tychże tekstów (w porównaniu z niewielką ilością innych tekstów), co pozwala nam na przeprowadzenie porównania naszych rękopisów z rękopisami Zachodu odnośnie do XIV i XV wieku.

Wiek XIV i XV jest okresem wzmożonej produkcji licznych i różnych hymnów i cantiones, t. j. nieliturgicznych łacińskich pieśni jedno- i wielogłosowych, które z czasem znajdowały zastosowanie w oficjalnem nabożeństwie. Niezmiernie często znajdujemy w nich właśnie wyraz najszczególniejszego kultu dla M. Boskiej, rozpowszechnionego od Włoch i Hiszpanji po Skandynawję [2]), od Francji i Anglji po Polskę. Wystarczy przejrzeć

---

[1]) Hymnem ku czci św. Stanisława z rkp. 52 zajęłam się w pracy p. t. Hymn ku czci św. Stanisława z XV wieku, Przyczynek do historji średniowiecznej muzyki w Polsce — w „Przeglądzie muzycznym“, Poznań 1928 (odbitka). Innemi hymnami zajmę się w następnych pracach.

[2]) C. Moberg, Uber die schwedischen Sequenzen, Upsala 1927, str. 132.

opisy i katalogi wielu rękopisów muzycznych z tych czasów: zauważamy w nich liczne wielogłosowe opracowania antyfon i innych tekstów marjańskich, jak również częste opracowania tekstu „Canticum de Beata“, zachowane anonimowo lub pod nazwiskami takich mistrzów jak Dunstable, Binchois, Dufay, Battre, Brasart, de Lymburgia, de Sarto i i. Zawierają je słynne rękopisy włoskie, francuskie, angielskie, hiszpańskie i niemieckie, mające pierwszorzędne znaczenie dla historji muzyki średniowiecznej, rękopisy, których długi szereg kończą słynne „Codices Tridentini“ z połowy XV wieku. W Polsce kult dla M. Boskiej jest prastarym, ale szczególnie intenzywnym staje się w XIV i XV wieku, a rozprzestrzeniając się bierze górę nawet nad kultem Jezusa [3]). Dowodem tego kultu są zabytki współczesnej literatury i sztuk plastycznych oraz muzyki w Polsce. Najstarsze opracowania wielogłosowe tekstów marjańskich, jakie znajdujemy w rękopisach polskich, znajdujemy narazie przynajmniej dopiero w I połowie XV wieku, ale pomiędzy zabytkami polskiej muzyki z II połowy XV wieku nie brak pieśni marjańskich [4]). Tak w obcych, jak i polskich rękopisach XIV i XV stulecia, zawierających wielogłosowe pieśni marjańskie, mamy do czynienia bądź z utworami oryginalnemi, a więc napisanemi bezpośrednio do tekstów marjańskich, jak i z utworami, które nazywamy „contrafactami“, a które polegają na tem, że w gotowym utworze świeckim, mającym zatem tekst świecki, zastąpiono ten ostatni tekstem marjańskim (lub innym), zazwyczaj łacińskim, niezawsze zgodnym z rytmiczno-metrycznemi cechami muzyki. Takie „contrafacta“ znamy z dzieł wybitnych nawet mistrzów, należących do epoki wcześnieszej i współczesnej. Wprawdzie nie możemy wskazać narazie świeckich prototypów naszych hymnów marjańskich, jednakże już wśród analizy stwierdziliśmy, że niektóre hymny z rkp. 52 musiały posiadać pierwotnie inny, i to — ze względu na charakter danego utworu — świecki tekst, ponieważ tekst marjański, który posiadają, jest gwałtownie wtłoczony w ich osnowę muzyczną, niezgodną z układem tekstu marjańskiego, w przeciwieństwie do niektórych innych hymnów. Dalsze badania będą może w stanie wyjaśnić tę kwestję, o ile będą poparte wydaniem większej, niż dotychczas ilości materjału z rękopisów zachodnich.

Dotychczasowe badania nad muzyką wielogłosową na Zachodzie, a zwłaszcza nad wielogłosowością epoki przełomowej między XIV i XV wiekiem, w szczególności zaś pomiędzy szkołami Machauta i Landina, a szkołą Dufaya, nie są jeszcze uwieńczone definitywnemi wynikami w tej mierze, abyśmy mogli powiedzieć, że epoka ta przedstawia się jako teren, na którym nie można się już spodziewać pierwszorzędnych niespodzianek odkrywczych. Wiedzą o tem dobrze historycy muzyki, zwłaszcza ci, którzy nie zajmują się

[3]) R. Pilat, Historja literatury polskiej w opracowaniu L. Bernackiego i St. Kossowskiego, tom I, cz. II, str. 304, Warszawa 1926.

[4]) Por. pracę M. Szczepańskiej p. t. Do historji polskiej pieśni w XV wieku, w „Przeglądzie muzycznym“, Poznań 1927 (odbitka).

tylko przygodnie muzyką średniowieczną, będącą — jak wiadomo — zbiorem najtrudniejszych zapewne problemów historycznych. Niemniej jednak pewne kryterja nabrały już cech stałości, jakkolwiek historyczny teren, na którym znajdują się również nasze hymny, wymaga daleko posuniętej ostrożności we wnioskowaniu. Ostrożność ta towarzyszyć nam musi od samego niemal początku naszych „uwag historyczno-stylistycznych".

Materjał, jakim rozporządzamy, nie pozwala nam w obecnym stanie badań i publikacyj nutowych wypowiedzieć twierdzenia co do miejsca powstania i pochodzenia hymnów i co do ich kompozytora wzgl. kompozytorów. Stwierdziliśmy, że jeden z hymnów („Ave Mater o Maria"), znajduje się w rękopisie weneckim. Już to samo wskazuje nam na fakt, iż conajmniej pewna, może nawet znaczna część hymnów jest pochodzenia obcego. Nie posiadamy jednak dostatecznych kryterjów dla osądzenia, którym hymnom moglibyśmy przyznać przynależność do twórczości polskiej, zwłaszcza, że ani jeden hymn marjański nie zawiera w naszych rękopisach nazwiska kompozytora, bądź polskiego, bądź też obcego. Byłoby jednakże błędem twierdzić, iż hymny są pochodzenia włoskiego lub choćby tylko prawdopodobnie włoskiego, ponieważ jeden z nich znajduje się także w rękopisie weneckim. Wiele bowiem rękopisów włoskich bibljotek, i to właśnie rękopisów z końca XIV i początku XV wieku, jest pochodzenia francuskiego lub pozostaje w jak najbliższym związku z muzyką francuską lub wreszcie zawiera wiele dzieł francuskiego pochodzenia Ponadto wydano dotychczas zbyt mało dzieł kompozytorów zachodnich XIV i XV wieku, zwłaszcza z okresu przejściowego pomiędzy twórczością Machauta i Landina a szkołą Dufaya, abyśmy mogli w drodze jak najbardziej dokładnej analizy porównawczej wskazać choć w przybliżeniu na pewnych twórców lub pewne „szkoły", którym możnaby przypisać pośrednie lub bezpośrednie pochodzenie naszych hymnów. Już sama analiza nasza wykazała, że w tych hymnach łączą się niejednokrotnie cechy francuskie z włoskiemi: raz jedne, innym razem drugie cechy występują silniej, niekiedy wyłącznie drugie. I to jednak nie może stanowić silnej podstawy dla wniosków, ponieważ w przełomowej epoce, do której należą nasze hymny, istnieli liczni włoscy kompozytorowie, którzy pozostawali w wielkiej zależności od muzyki francuskiej, obok kompozytorów francuskich, którzy ulegli wpływom włoskim i których dzieła — co jest rzeczą znamienną — znajdują się przeważnie tylko w rękopisach włoskiego pochodzenia [5]). Ponadto zwrócić należy uwagę na niewyjaśnioną dotychczas rolę szkoły angielskiej właśnie w tej epoce przejściowej. Nie można wykluczyć ewentualności, że cechy francuskie mogły do muzyki polskiej przedostać się za pośrednictwem dzieł włoskich, cechy włoskie za pośrednictwem dzieł francuskich, cechy

---

[5]) W kwestji tej por. odnośne prace J. Wolfa, Fr. Ludwiga, H. Besselera i in.

angielskie w drodze muzyki włoskiej i francuskiej. Możliwości zatem jest wiele.

Nie mając zatem realnych podstaw do rozstrzygnięcia, które z pośród naszych hymnów marjańskich są pochodzenia obcego, a które pochodzenia polskiego, możemy jednak zupełnie pozytywnie wskazać na czynniki stylistyczne, które muzyka polska przyswajała sobie z Zachodu między r. 1400 i mniej więcej 1430, przyczem nie wykluczamy możliwości, że w Polsce kultywowano jeszcze po r. 1430 dawniejsze formy i dawniejsze style, jak już na to miałam sposobność wskazać w innej pracy [6]) Należy się zastrzedz jednakże, jakoby na sąd nasz tej treści miał wpływ fakt, że w Polsce powstają jeszcze przy końcu II połowy XV wieku utwory w stylu organalnym wcześniejszego średniowiecza. Jest to bowiem zjawisko znane wówczas wszędzie również poza Polską, że cechy bardzo archaiczne sąsiadują z cechami bardzo współczesnemi w całokształcie twórczości muzycznej (wielogłosowej). W każdym razie możemy na podstawie porównania naszych hymnów marjańskich z całym dotychczas wydanym materjałem muzyki zachodniej XIV i XV wieku wypowiedzieć twierdzenie, iż przesunięcie „terminus ab quo" wstecz poza r. 1400 byłoby błędne, jak przesunięcie „terminus ad quem" poza rok 1430, jakkolwiek w innej pracy [7]) wskazaliśmy już na stylistyczne cechy hymnu do św Stanisława, graniczące bezpośrednio z cechami stylistycznemi hymnów Dufaya, cechami, które nie są obce epoce przejściowej, poprzedzającej I szkołę niederlandzką. Czasowe cechy naszych hymnów marjańskich są zresztą dość różne Jedne zbliżają się ku r. 1400, inne ku r. 1430. Tych pierwszych jest naszem zdaniem więcej. Nie wszystkie zapewne hymny marjańskie zwłaszcza odnośne do rkp. 52 powstały w tem samem dziesięcioleciu. Ale nie wszystkie hymny, które posiadają cechy archaiczne, musiały powstać przed hymnami, których styl jest bardziej nowożytny.

Zanim wnioski nasze będziemy mogli zesumować, wskażemy przedewszystkiem na te cechy stylistyczne, które udowadniają związek muzyki polskiej między r. 1400 i 1430 z współczesną muzyką wielogłosową Zachodu, w pierwszym zaś rzędzie z muzyką francuską i włoską [8]).

---

[6]) Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce w XV wieku, w „Muzyce kościelnej", Poznań 1928 (odbitka).

[7]) Hymn ku czci św. Stanisława z XV wieku, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1928, w odbitce str. 19.

[8]) W rozpatrywaniu cech stylistycznych opieram się na dotychczasowych badaniach głównie zaś na następujących pracach: 1. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, t. II, cz. 1, Lipsk 1905; 2. J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation ,t. I—III, Lipsk 1903; 3. Fr. Ludwig, Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, w „Handbuch der Musikgeschichte" G. Adlera, Frankfurt 1924; 4. Fr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft" IV, 1,

1. C e c h y f r a n c u s k i e. Już w opisie materjału, na którym opiera się niniejsza praca, wskazaliśmy, iż notacja, jaką się posługują nasze hymny, jest notacją francuską, pozbawioną wszelkich znamion notacji włoskiej. (Znajdujemy w rkp. 52 jeszcze inne cechy zewnętrzne francuskie, lecz wskazanie ich nie należy do tematu niniejszej pracy. Cechy te dotyczą jeszcze innego polskiego rękopisu z utworami wielogłosowemi z I połowy XV wieku, czem zajmę się w pracy o twórczości Mikołaja z Radomia). Przeważającą pod względem ilościowym formą naszych hymnów jest ballada francuska, tak typu starszego, jak i nowszego, wywodząca się — jak wiadomo — z francuskiego motetu XIII wieku. Nie brak ballad dwugłosowych, po r. 1400 już przestarzałych (możliwy jednak w tych hymnach jest brak kontratenoru). Górują ballady trzygłosowe, które do czasów Dufaya należą do najtypowszych form po r. 1400. Są to, jak wiemy, przeważnie pieśni solowe z towarzyszeniem dwóch (niższych) głosów instrumentalnych, prowadzonych bądź na sposób konduktu (ten rodzaj ma w naszych hymnach przewagę), bądź też posiadających większe ożywienie rytmiczne. W szeregu naszych hymnów znajdujemy formy jedno-, dwu- i trzyczęściowe, przyczem niejednokrotnie schematyczna lub prawie schematyczna, a zarazem ściśle symetryczna ich budowa i odpowiedniość równa się jednej z zasadniczych cech muzyki francuskiej XIV i I połowy XV wieku. Wskazaliśmy także na podwójne kadencję środkowe i końcowe w niektórych hymnach marjańskich. Jest to znowu cecha francuska, datująca się zapewne od wczesnego średniowiecza (może już od XIII wieku) i zachodząca w dziełach Machauta, w XV wieku także w dziełach Dufaya, ale przyswojona przez włoskich kompozytorów (Corsini, Paolo de Caserta, de Pistoria, Bart. de Bononia, Zacharias) i innych (Ciconia). Niemniej jednak jest to cecha pochodzenia francuskiego i występująca w teorji francuskiej pod nazwą „vert" i „clos". Wreszcie ślady rytmiki modalnej (choć rzadkie), oraz częsty rytm synkopowany zapisać musimy na rzecz wpływów francuskich, podobnie jak rzadkie, lecz przecież dające się stwierdzić rytmiczne ożywienie niższych głosów.

2. C e c h y w ł o s k i e. Są one widoczne przedewszystkiem w melodyce i technice głosowej. W melodyce, niektórych hymnów zwraca uwagę w górnym głosie niejedna szeroka fraza, typowo włoska, posiadająca cza-

---

Lipsk 1903; 5. Fr. Ludwig, Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts, w „Archiv für Musikwissenschaft", VII 4, Lipsk 1925; 6. Fr. Ludwig, Guillaume de Machault, Musikalische Werke, t. I i II, Lipsk 1926 i 1928; 7. R. v. Ficker, Die frühen Messkompositionen der Trienter Codices, w „Studien zur Musikwissenschaft", XI, Wiedeń—Lipsk 1924; 8. A. Orel, Zur Kompositionstechnik des Zeitalters der Trienter Codices, w „Bericht über den I Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig", Lipsk 1926; 9. A. Orel, Einige Grundformen der Motettkomposition im XV Jahrhundert, w „Studien zur Musikwissenschaft", VII, Wiedeń—Lipsk 1920; 10. H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, w „Archiv für Musikwissenschaft", VII, 2, Lipsk 1925.

sem typowo włoski rytm w połączeniu z ruchem „kołyszącym" i taktem nieparzystym („złożonym"). Nie w każdym hymnie znajdujemy tę cechę, w niektórych jednak występuje ona bardzo wybitnie, jak to już podkreśliliśmy w poszczególnych analizach. Właściwość ta zaznacza się silnie tam zwłaszcza, gdzie równocześnie występuje progresja. Wprawdzie nie brak progresyj i we francuskiej muzyce, są one jednak krótsze i z krótszych członów złożone. Stosowanie obszerniejszych progresyj — to również typowo włoska cecha. Niektóre hymny zawierają imitacje, nawet dość już rozwinięte. Jak wiadomo, w ówczesnej muzyce wydoskonalenie techniki imitacyjnej i stosowanie jej także poza ściśle imitacyjnemi formami (kanon) było zasługą mistrzów włoskich. Szczególnie silny wpływ włoski jest widoczny w prowadzeniu głosów niższych. Głosy te, często jeszcze wówczas nie dość śpiewne, nabrały pod wpływem włoskiej muzyki większej śpiewności, niekiedy niemal zupełnie wokalnej. I to właśnie zjawisko zauważymy w większości naszych hymnów. Że nie inne, lecz włoskie wpływy wchodzą tu w rachubę, dowodzi także i to, że w przeważnej ilości naszych hymnów są one łączone z sobą homofonicznie na wzór conductowej, homofonicznej izorytmji, jak to widzimy najczęściej właśnie we włoskich balladach, mających jednakże inny ustrój, niż ballady francuskie, właściwe naszym hymnom.

Skoro określiliśmy najistotniejsze cechy francuskie i włoskie w naszych hymnach, to wspominając o „conductus", formie wówczas bardzo popularnej, musimy zwrócić uwagę na jeszcze jedną możliwość, mianowicie na stosunek naszych conductowych hymnów do conductów a n g i e l s k i c h. Nie mamy wprawdzie dowodu, że angielskie utwory wielogłosowe Dunstabla i jego następców były w Polsce znane, podobnie, jak później w sąsiednich Czechach, jednakże conductowe hymny marjańskie mogłyby podsunąć myśl o wpływach angielskich. Fakt odnalezienia w niektórych naszych conductowych hymnach melodji stałej w postaci chorału gregorjańskiego przywodzi na myśl twierdzenie Besselera (op. et loco cit.), który mówi o stylu conductowym w 3-głosowych hymnach opartych na chorale (w przeciwieństwie do części mszy bez zastosowania chorału) i będących angielskim typem conductus, w przeciwieństwie do francuskiego o imitujących się głosach górnych i do włoskich, syllabicznych, w których jeden z głosów nie posiada tekstu. Rzecz inna, że jeden z omawianych przez nas conductów wykazuje pewne, ale bardzo nieznaczne cechy starszego francuskiego conductus

Już przy sposobności analizy poszczególnych hymnów wskazaliśmy na szereg technicznych właściwości naszych hymnów, jako cech wspólnych z o g ó l n ą techniką kompozytorską epoki przełomowej między XIV i XV wiekiem. Opracowania naszych hymnów są naogół proste. Stosowana jest przeważnie technika homofoniczna, choć nie brak ustępów polifonicznych i polifonizujących, nawet z zastosowaniem imitacyjnych środków. Ta pro-

słota w opracowaniu kilkozwrotkowych hymnów jest — jak podkreśla A. Orel (op. cit.) — właściwa przeważnej ilości utworów hymnowych tej epoki, która nas interesuje w niniejszej pracy, a także epoki następnej.

Wpływy francusko-włoskie, które stwierdziliśmy w naszych hymnach występują w nich najczęściej wspólnie, niekiedy tylko oddzielnie. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeśli się na hymny nasze patrzy ze stanowiska ówczesnej muzyki wielogłosowej, w której „styl francuski" i „styl włoski" utworzyły jedność stylistyczną, aż wreszcie od czasów Dufaya nastąpił szybki zanik wpływów włoskich. Czy wszystkie hymny marjańskie z naszych rękopisów I połowy XV wieku są obce, czy też tylko ich część, — w każdymbądź razie obecność ich w rękopisach, które powstały w Polsce, dowodzi, że polska kultura muzyczna I połowy XV wieku pozostawała w bliskich związkach z kulturą muzyczną Południa i Zachodu. Utwory zawarte w rkp. 52, zwłaszcza części mszalne, wskazują na związek tego rękopisu zarówno z rękopisami włoskiemi jak i paryskiemi, o czem będzie mowa w innej pracy.

Wreszcie należy zwrócić uwagę na inną jeszcze właściwość niektórych naszych hymnów, zwłaszcza tych, które uznaliśmy za „contrafacta" pieśni świeckich, ale również i innych hymnów. Zwraca na siebie uwagę świecki charakter ich melodyki i rytmiki, nie mówiąc już o tem, że ich balladowa forma wskazuje na pochodzenie z formy świeckiej, co wówczas było — jak wiadomo — bardzo charakterystyczną cechą. Jest to poniekąd właściwością ówczesnej kultury, że pierwiastki kościelne wzgl. religijne sąsiadowały z sobą bezpośrednio, a często przenikały się wzajemnie, jak dowodzi tego także właśnie charakter ówczesnego kultu N. P. Marji. Kto miał sposobność zapoznać się z obrazem ówczesnej kultury, przedstawionym mistrzowsko przez holenderskiego uczonego J. Huizinga w jego „Zmierzchu Średniowiecza", ten zapewne mógł w stylu i treści naszych hymnów marjańskich odnaleźć wiele nici, łączących nasze hymny, a za ich pośrednictwem i polską kulturę muzyczną późnego średniowiecza na Zachodzie. Mowa oczywiście o kulturze muzycznej najoświeceńszych w ówczesnej Polsce sfer duchownych i świeckich, poza tą kulturą, która z racji potrzeb liturgicznych lub przekonań stała poza obrębem „artis novae", konserwując wczesnośredniowieczny styl organalny niemal do I połowy wieku XVI, t. j. do czasów Sebastjana z Felsztyna. Ale i pod tym względem polska kultura muzyczna, jako całość nie stanowiła wyjątku.

Stefanja Łobaczewska (Lwów)

O UTWORACH SEBASTJANA Z FELSZTYNA (XVI WIEK)

(Dokończenie)

5. DEKLAMACJA TEKSTU. Jest ona prawie wyłącznie melizmatyczna w obydwóch Alleluja, prawie wyłącznie syllabiczna w sekwencji. Zgłoski akcentowane przypadają przeważnie na arsis, tam zaś, gdzie padają na słabą część taktu, akcent rytmiczny jest podkreślony albo dłuższą wartością rytmiczną, albo wprowadzeniem melizmatu, albo wyższą nutą. Wyjątkowo zgłoska nieakcentowana miewa tę samą wartość, co akcentowana lub nawet większą. Wówczas decydują względy natury czysto muzycznej, n. p. użycie danego motywu chorałowego o charakterystycznym interwale, który wymagał określonej rytmiki. W przeciwieństwie do praktyki chorałowej jest syllabiczne traktowanie ostatniej zgłoski słowa Alleluia, o ile nie przypuścimy, że podpisanie tekstu było dowolne, co jest bardzo prawdopodobne. Deklamacja tekstu w sekwencji mimo syllabiczności jest jednak o wiele mniej poprawna, niż w obydwóch Alleluia. Znajdujemy tu wielkie odstępstwa od logiki słowa i jej wymogów naturalnych. Podobnie rzecz się ma z kwestją z r o z u m i a ł o ś c i t e k s t u we wszystkich głosach wziętych jako całość. Nie mając jednak do rozporządzenia oryginałów, lecz późniejsze znacznie kopje utworów Sebastjana, nie możemy bez zastrzeżeń wnioskować o tem, jak były pierwotnie podłożone teksty w nich, jak zatem zapatrywał się na tę kwestję Sebastjan w stosunku do współczesnych kompozytorów niederlandzkich. W rękopisach panują znaczne nieraz różnice. Sądząc jednak z syllabicznej sekwencji, możemy tylko zaznaczyć, że na ogół nie zauważamy częstego kumulowania trzech lub czterech zgłosek tekstu w jednem i tem samem miejscu, jak n. p. w 36-tym takcie, gdzie na jednem miejscu stykają się zgłoski: „tu", „sis", „pla-(sma)", („pla)-sma", a więc wszystkie zgłoski sąsiadujących z sobą trzech słów: „tu sis plasma". Jak wiemy, Niederlandczycy jeszcze w I połowie XVI wieku nie postępowali w tych wypadkach poprawnie, zaś w „Missa ad fugam" Palestriny nie panowały lepsze stosunki [1]), a to ze względu na ściśle imitacyjną jej fakturę. Nie możemy więc Sebastjanowi wykazać błędów większych, niż największym jemu współczesnym mistrzom, skoro kumulacje zgłosek w jego sekwencji nie są procentowo zbyt wielkie. Podobne zaś stosunki znajdujemy w dwóch innych jego utworach, zwłaszcza w All.-Felix es, i to w sensie korzystnym. Nie wiemy, także, czy w oryginałach utworów Sebastjana znajdowały się takie szczegóły, jak n. p. podkładanie dwóch zgłosek pod cztery melizmatyczne semiminimy, co zauważamy w jednej z kopij

---

[1]) Jeppesen, op. cit. str. 28 i nast.

późniejszych. Co do powtarzania słów, n. p. w All.-Felix es, gdzie słowo Felix jest powtórzone zapewne umyślnie przez kompozytora trzy razy, albo w All.-Ave Maria, gdzie trzy razy powtarza się „in mulieribus“, to niewątpliwie nie we wszystkich wypadkach mamy do czynienia z dowolnością kopistów lub śpiewaków.

6. TONACJE i MODULACJE. Sebastjan z Felsztyna zajmuje wobec tonacyj kościelnych stanowisko podyktowane ściśle przez chorał gregorjański. Chorały, zawarte w II tenorach jego utworów, posiadają następujące tonacje:

I. Alleluia, Ave Maria: tonacja eolska w formie plagalnej, ponieważ cantus firmus dochodzi do kwarty (ton e) poniżej „finalis“. Podobnie rzecz się ma z głosami górnemi. Bas, jako podstawa harmoniczna utworu nie przekracza granicy tonacji autentycznej.

II. Alleluia, Felix es: tonacja miksolidyjska w formie plagalnej, ponieważ cantus firmus dochodzi nawet do kwinty w dół (ton c) poniżej „finalis“. Tonację rozpoznał już X. J. Surzyński [2]). W toku utworu (także w innych głosach) przychodzi jednak często do głosu pierwiastek joński.

III. Virgini Mariae laudes: tonacja dorycka w formie plagalnej, ponieważ cantus firmus na początku III części („Dic nobis“) zaczyna się od kwarty (a), poniżej „finalis“. Jest to jednak miejsce wyjątkowe; poza niem jest utrzymana reszta „tenoru“ w ton. aut. doryckiej. Inne głosy posiadają tonację plagalną, tak, iż wątpliwości niema.

Nieliczne akcydencje, które zostały zaznaczone w kopjach (pochodzących z czasów późniejszych), dotyczą: 1. albo podwyższenia subsemitonium modi w kadencjach tonacyj miksolidyjskiej (plag.), albo doryckiej (plag.), jednakowoż nie wszędzie z jednakową konsekwencją, gdyż w analogicznych miejscach raz znajdujemy krzyżyk, innym razem stwierdzamy jego brak, 2. podwyższenia tercji w trójdźwięku końcowym, celem zamiany małej tercji na wielką według przyjętej wówczas maniery, przyczem środkowe kadencje zawsze pozostawiają mają tercję w tonacji doryckiej i eolskiej, 3. poza kadencją znajdujemy obniżenia tonu h na b w tonacji doryckiej dla uniknięcia złego brzmienia lub też trytonu w melodji, albo celem zadośćuczynienia regule wymagającej, by seksta w tonacji doryckiej, po której wznosi się i opada melodja, była sekstą małą (a—b—a), której to reguły przestrzega Sebastjan niemal bez wyjątku. W uzupełnieniach akcedyncyj, zresztą nielicznych, wypadło umieścić przed kadencją doskonałą bemol przed h, jako cechą charakterystyczną utworów z epoki [3]), do której należał jeszcze Sebastjan z Felsztyna. Tercję małą w kadencjach wewnętrznych

---

[2]) Monumenta musices sacrae in Polonia, z I, str. IV.

[3]) Por. studjum J. Schmidta o mszach Clemensa non Papa w „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, IX, 1926, str. 144.

pozostawaliśmy bez podwyższenia. Modulacje obracają się w granicach zakreślonych przez teorję i praktykę ówczesną. W eolskiej tonacji moduluje Sebastjan do tonacji: E, C, D, z silną tendencją do C w ciągu całego utworu, charakterystyczną dla obydwóch form tonacji eolskiej [4]. W doryckiej tonacji moduluje do C, F, A, przyczem zauważamy, że z tonacji C, którą teoretycy nazywają w utworze doryckim ledwo „dozwoloną" [5], robi Sebastjan częściej użytek, niż z tonacji dominantowej, wprowadzając ją na dłuższy nieraz przeciąg czasu. Skłonność do tonacji górnej tercji jest mu wspólną także z Isaakiem. W tonacji miksolidyjskiej stwierdzamy modulację do tonacyj D, C, A, F. Początek utworów jest niekiedy względem tonalnym nieregularny. I tak w tonacji eolskiej zaczyna na G, modulując odrazu do C. W tonacji miksolidyjskiej zaczyna II część utworu („Felix") od C. Drugie części utworów zaczynają się zawsze w tonacji odmiennej od tej, która skończyła część poprzednią. Pozostają one zwykle do siebie w stosunku dominantowym, rzadziej subdominantowym. Dopiero przy końcu powraca stale tonacja początkowa. Jako zakończenia używa Sebastjan z Felsztyna prawie zawsze kadencji plagalnej w opracowaniu śpiewów Alleluia (IV — I IV — I). Natomiast w sekwencji stara się mimo wszystko zaznaczyć element plagalny, budując kadencję: V — IV — V — I, używając zatem formuły typowej w utworach Isaaka. Dopiero w zakończeniu występuje kadencja doskonała. To silne podkreślenie roli subdominanty, zwłaszcza w kompozycjach liturgicznych, jest jednym z typowych objawów w szkołach niederlandzkich wcześniejszych, działając istotnie jako archaizm, pojawiający się często i w toku utworów. Zarówno kadencje doskonałe, jak i plagalne znajdują się również często w środku utworów, przypadając na mocną, ale również i na słabą część taktu, jak wówczas często jeszcze się zdarzało [6]. Znajdujemy również stosowanie kadencyj zwodniczych, a nadto słabe tylko zaznaczenia kadencyj, co również było cechą szkół niederlandzkich [7].

7. ZESPOŁY GŁOSOWE. Zgodnie z ogólnie około roku 1500 i później przeważającym rodzajem zespołów głosowych panuje wyłącznie czterogłosowość w utworach Sebastjana [8]. Czterogłosowa faktura zapanowała już

---

[4]) Wooldridge, Studies in the Technique of Sixteenth-Century Music, w „The Musical Antiquary", Londyn 1912.

[5]) Tamże.

[6]) U współczesnego Sebastjanowi, choć nieco starszego, Jerzego Libana z Lignicy należą one jednak do rzadkości (w przykładach podanych przez Reissa, l. c., tylko jeden raz). Z trzech pieśni polskich z II połowy XV w. tylko jedna („O najdroższy kwiatku") zawiera ostatnią kadencję w II połowie ostatniego taktu.

[7]) Gombosi, op. cit. str. 6, 17 i i.

[8]) Przykłady, jakie Sebastjan podaje w „Opusculum", bywają i trzygłosowe. Natomiast Liban uznaje widocznie tylko czterogłosowość w utworach i przykładach teoretycznych swego traktatu. (Reiss, l. c.).

wówczas w muzyce polskiej. Rzadko przerywają tok głosów pauzy, zazwyczaj bardzo krótkie (semibreves i minimae, wyjątkowo brevis). Na okoliczność tę zwrócił już uwagę Chybiński[9]), uważając to za cechę wspólną z ówczesnymi niektórymi mistrzami szkoły niemieckiej. Ten brak pauz wynika niewątpliwie z faktury nieimitacyjnej. U żadnego jednak ze wspomnanych kompozytorów nie uderza to w tej mierze, co u Sebastjana. Henryk Finck, n. p. redukuje niekiedy czterogłosowość do trzygłosowości na przeciąg 4 — 6 breves, Isaak posługuje się w czterogłosowych utworach także trzy- i dwugłosowością. Natomiast u Stoltzera i Adama z Fuldy zauważamy podobne jak u Sebastjana zjawisko[10]). Z młodszych kompozytorów niederlandzkich słynął M. Gombert z unikania pauz. W każdym razie zwarta masa czterogłosowa cechuje wszystkie zachowane utwory Sebastjana. Nie poprzedza ich jednogłosowa intonacja chorału Alleluia, której też nie brak u Isaaka[11]), w przeciwieństwie do zbioru „Contrapunctus" (1528), gdzie pierwsze Alleluia, oraz iubilus bywa opracowany wielogłosowo, natomiast versus jest pozostawiony do wykonania choraliter[12]). Taki rodzaj opracowywań uznaje Eisenring za typowo francuski w przewieństwie do postępowania kompozytorów niederlandzkich i niemieckich[13]). Z powyższych uwag wynika również, że utwory Sebastjana rozpoczynają się wszystkiemi głosami, co po r. 1500 staje się w motetach i motetowo opracowanych kompozycjach coraz większą rzadkością. Jeppesen twierdzi[14]), że powodem tego „modus procedendi" były teksty zawierające inwokacje do osób świętych lub świętości wogóle, n. p. Virgo Maria, Jesu Christe i t. p. W utworach Sebastjana ma to wpływ pośredni, jako, że prawdopodobnie utwory te nie były a priori pomyślane i zamierzone jako imitacyjne[15]), jakkolwiek z braku innych, imitacyjnych już kompozycyj Sebastjana, nie możemy także wpływu tego zaprzeczyć. Jak już powiedzieliśmy, w utworach Sebastjana wszystkie cztery głosy są ustawicznie niemal zajęte pauzując bardzo rzadko. Nie znajdujemy ani trzy- ani cztero-głosowych epizodów, tworzących samodzielne frazy, co dowodziłoby, że Sebastjan nie zastosował, przynajmniej w tych utworach, techniki właściwej Josquinowi des Prės i jego szkole. Ugrupowanie głosów nie podlega żadnym warjantom. Niema

---

[9]) „Riemannfestschrift", str. 432—343 i Stosunek muzyki polskiej do zachodniej, str. 15—16.

[10]) Leichtentritt, op. cit. str. 279.

[11]) Eisenring. op. cit. str. 35, 59.

[12]) Tamże, str. 79.

[13]) Tamże, str. 80.

[14]) W pracy p. t. Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie, w „Festschrift Peter Wagner... gewidmet", Lipsk 1926, str. 89 i nast.

[15]) Jedyny ustęp, gdzie głosy wchodzą kolejno po sobie, ogranicza imitację do 2 tylko głosów, gdy 2 inne głosy rozpoczynają równocześnie ten ustęp, nie tworząc imitacyj („Eva tristis" w sekwencji).

mowy o kombinowaniu regestrów głosowych w zakresie czterogłosu dla osiągnięcia pewnych efektów kolorystycznych, czy też dla względów natury ilustracyjnej, jak to widzimy w „Choralis Constantinus“ Isaaka, a co w daleko mniejszej mierze i rzadko zdarza się u kompozytorów niemieckich, jak Finck, Stoltzer i Adam z Fuldy [16]), tkwiących jeszcze w stylistyce XV wieku, albo w cytowanym już „Contrapunctus“ 1528 [17]). Rzeczą zrozumiałą jest, że w utworach Sebastjana z F. spotykamy często ustępy (zresztą niewielkie), w których widoczny jest sposób komponowania parami głosów i wiązania tych par z sobą bądź przez identyczną rytmikę bądź też przez równoległe prowadzenie w tercjach lub decymach albo sekstach przeciw sobie, jak to często widzimy w utworach niemieckich mistrzów, co już zauważył Chybiński [18]). Ale równocześnie zauważamy często identyczności rytmiczne pomiędzy trzema albo czterema głosami. Nie da się jednak zaprzeczyć, że tenor II (c. f.) częściej wykazuje bliższy rytmiczny związek z basem, niż inne głosy. Chcąc bliżej oznaczyć rodzaj techniki kontrapunktycznej, zastosowanej prze Sebastjana z Felsztyna, określimy ją jako „contrapunctus floridus“, do czego upoważnia nas dość ożywiona rytmika pojedyńczych głosów, otaczających cantus firmus i tworzących samodzielne melodje, raz mniej a raz więcej inspirowane przez „tenor“. Niektóre partje niedługie są jednak prawie lub zupełnie utrzymane w rodzaju kontrapunktu „nota contra notam“ (z rzadką nutą przejściową), tak iż technikę ich możnaby nazwać „polifonizującą“, jeśli już nie homofoniczną, bo przedstawiającą się jako łączenie akordowych współbrzmień. Taką fakturą posługuje się nieraz w jeszcze wybitniejszej mierze Isaak, ale także Adam z Fuldy, Stoltzer i inni, budując współbrzmienia nie tylko na semibreves, ale i na minimach, jak to właśnie często widzimy w utworach Sebastjana.

Przy końcu niniejszego rozdziału, przed analizą techniki kompozytorskiej, zwrócimy jeszcze uwagę na stosunek odległościowy głosów tworzących zespoły w utworach Sebastjana. Kopje przekazały nam zgodnie odrębny układ głosowy każdego utworu. Alleluia — Ave Maria wykazuje układ: alt I, alt II, tenor i bas; Alleluia Felix es: mezzosopran, alt, tenor i bas; Virgini Mariae laudes: alt, tenor I, tenor II i bas. W żadnym zatem wypadku nie występuje zespół mięszany, z sopranem jako najwyższym głosem. Żadna kopja nie wykazuje nazwy contra-tenor, zawartej w utworach Jerzego Libana z Lignicy, oraz wcześniejszych zabytkach polskich [19]). Wobec krzyżowania głosów, basu i tenoru II, w sekwencji Virgini Mariae, głos ten mógłby być nazwany kontratenorem. Krzyżowania tego nie widzimy

---

[16]) Leichtentritt, op. cit. str. 279 i n.; Eisenring, passim.

[17]) Eisenring, l. c.

[18]) Stosunek muzyki polskiej i t. d., str. 15; Riemannfestschrift, str. 343; Sammelbände, XIII, str. 474.

[19]) Por. pracę Reissa.

w dwóch dolnych głosach w obydwóch Alleluia. W sekwencji ma ono miejsce w 7 wypadkach, przyczem tenor II, zawierający cantus firmus znajduje się na początku ustępu „Dic nobis Maria" o oktawę niżej od basu. Wobec tego, że tenor II zawiera cantus firmus, nastaje moment pomięszania roli tenoru II i basu. Różnica zaś w barwie obydwóch głosów zanika prawie zupełnie. Wprawdzie krzyżowanie głosów mniej zwykle uderza, gdy odbywa się w głosach niższych [20]), tu jednak jest ono zbyt jaskrawe wobec roli tenoru II, jako zawierającego chorał. Błędu tego uniknął Sebastjan w obydwóch Alleluia. Natomiast we wszystkich utworach Sebastjana odbywa się krzyżowanie głosów w głosach górnych na mniejszą lub większą skalę. Para głosów środkowych najwięcej jest w ten sposób zatrudniona: w Alleluia—Ave Maria 13 razy, w Alleluia—Felix es 9 razy, natomiast w sekwencji tylko 3 razy. Sebastjan wychodził zapewne z zasady, że krzyżowania środkowych głosów najmniej zwracają uwagę, jednakże jednym z głosów środkowych jest właśnie głos zawierający cantus firmus. Górna para głosów wykazuje w sekwencji największą ilość wypadków krzyżowania głosów, mianowicie 9 w sekwencji, w All. Felix es 8, w All. Ave Maria 5. Te liczne i ustawiczne krzyżowania dolnej i środkowej pary głosów w sekwencji dadzą się częściowo usprawiedliwić wielkim ambitus chorału tej sekwencji. Sebastjan nie wykazał owej „mistrzowskiej ręki" w stosowaniu skrzyżowania głosów, o której słusznie wspomina Griesbacher [21]). W epoce jednakże, w której żył, sprawa ta była daleka do zupełnego uregulowania. U mistrzów niederlandzkich nie brak utworów, w których krzyżowanie głosów spotykamy ustawicznie. Szczęśliwszą od Sebastjana rękę miał w tym względzie Liban z Lignicy, u którego krzyżowania są stosunkowo dość rzadkie. Podobnie rzecz się ma z czterogłosową pieśnią „Zdrowa bądź Maria" z I połowy XVI w. [22]), gdzie kompozytor nieznany wyszedł z trudności prawie obronną ręką. Nasuwa się co do Sebastjana z Felsztyna przypuszczenie, że jego utwory uległy w czasach późniejszych pewnej zmianie, mianowicie przestawieniu głosów środkowych wzgl. górnych. Jest to jednak tylko hipoteza. Jeślibyśmy mieli przed sobą oryginalny układ jego utworów, to krzyżowanie głosów, tak częste, dowodziłoby z jednej strony dążenia do najswobodniejszego choć logicznego prowadzenia melodyj istotnie w duchu absolutnego kontrapunktu, bez ich zależności od siebie, co powoduje pewne sztuczności w zespole głosowym, u Sebastjana dość częste wynikające z chęci omijania zabronionych prowadzeń głosów, od czego utwory Sebastjana również nie są wolne, podobnie jak „Ortus de Polonia" Libana z Lignicy. Nie brak jednakże dowodów, że także względy na dobre brzmienie harmoniczne nakazywały Sebastjanowi posługiwać się środkami, jakiemi mógł

---

[20]) Griesbacher, op. cit. str. 49.

[21]) Tamże.

[22]) Reiss, op. cit. str. 24.

rozporządzać w duchu ówczesnego stylu. Zespół jego głosów jest zwarty; oddalenia między głosami nie przekraczają granic, przeciwnie — odalenia te są najczęściej niewielkie. Stąd też przeważnie prowadzenie głosów nie wykazuje rozbratu między melodyką a harmoniką na punkcie brzmienia. Jest to znowu cecha wspólna Sebastjanowi i wielu kompozytorom niemieckim, których utwory co do brzmienia przewyższały niejednokrotnie utwory Niederlandczyków [23]). Na tę zaletę dzieł Sebastjana zwrócił już uwagę Chybiński [24]), nie omieszkając jednak czynić zastrzeżeń co do tej kwestji. Tem samem możemy obecnie przejść do omówienia kontrapunktycznej techniki w dziełach Sebastjana z Felsztyna.

8. TECHNIKA POLIFONICZNA. Żaden z utworów Sebastjana z Felsztyna nie jest wolny od błędów w prowadzeniu głosów [25]). Najwięcej kwint i oktaw równoległych znajdujemy w Alleluia—Ave Maria, liczącem 49 taktów. Przeważają kwinty równoległe w ilości pięciu (takt 7—8, alt I i tenor; t. 20, alt I i bas; t. 23, alt II i bas; ;t. 26—27, alt I i tenor; t. 32, alt II i bas; t. 48, alt II i tenor). Nie brak również i równoległych oktaw (t. 7, alt II i bas; t. 43 ,alt I i alt II). Niektóre te błędy powstały przy nutach przejściowych o wartości semiminim. W jednych wypadkach są to kwinty czyste, w innych zmniejszone. Nie brak również antyparaleli kwintowej, oraz wypadków, w których kompozytor słabo maskuje kwinty równoległe przez użycie pauzy w jednym z głosów albo przez ich opóźnienie, co dotyczy także oktaw. Przedzielenie postępu konsonansów doskonałych jedną krótką nutą w jednym z głosów jest niezmiernie częste. Wśród takich danych nie można uznać techniki kontrapunktycznej Sebastjana za poprawną, a tem bardziej za „cechową“. Nasuwa się znowu przypuszczenie, iż w późniejszych czasach dokonano może przestawienia głosów, z powodu którego powstały może zabronione paralele, jakich w oryginale mogło nie być [26]). Przestawienie to, jeśli miało miejsce, musiało było pociągnąć za sobą pewne zmiany w prowadzeniu innych głosów. Korzystniejszym jest stan rzeczy w liczącem 61 taktów Alleluia—Felix es, gdzie oktawy równoległe zachodzą raz (t. 55, alt i bas), natomiast jawne kwinty trzy razy (t. 8, mezzosopran i bas; t. 25—26, alt i tenor; t. 43—44, alt i tenor). Nie brak oczywiście innych kotegoryj kwint i oktaw, jak w poprzednim utworze. Jeszcze lepiej przedstawia się licząca 57 aktów sekwencja Virgini Mariae laudes, gdzie znajdujemy tylko dwurazowo równoległe kwinty (t. 7, alt I i II, t. 57, alt I i alt II), przy sposobności ruchu semiminim. To prawdopodobnie było powodem, że X.

---

[23]) Leichtentritt, op. cit. str. 279, 280 i n.

[24]) Sammelbände, XIII, str. 474, wbrew uwagom w innych swych pracach („Stosunek muzyki polskiej i t. d.“, str. 16 i Riemannfestschrift, str. 342).

[25]) Wskazał na nie już Chybiński w cyt. pracach.

[26]) Jest rzeczą możliwą, że pierwotnie utwory Sebastjana były napisane na zespół mięszany, a przynajmniej Alleluia-Ave Maria.

Surzyński zdedydował się wydać w swych Monumenta musices (II) tę kompozycję, jako najbardziej poprawną pomiędzy zachowanemi dotychczas utworami Sebastjana. Oczywiście i w sekwencji nie brak dowolności, które w niektórych wypadkach, wcale licznych, są raczej przymusami, niestety zbyt jawnie występującemi. Nie możnaby jednak na podstawie procentowego obliczenia jawnych i ukrytych błędów oznaczyć chronologji utworów Sebastjana, uważając All.-Ave Maria za najwcześniejszą, sekwencję zaś za najpóźniejszą kompozycję wśród trzech zachowanych. Raczej możnaby twierdzić, iż wszystkie trzy utwory pochodzą z tych samych lat Sebastjana. Pod względem poprawności techniki stanęły wyżej utwory Libana z Legnicy, zwłaszcza przykłady teoretyczne w jego traktacie, pozbawione jednak tego niewątpliwego polotu, jaki w porównaniu z niemi wykazują niekiedy utwory Sebastjana, daleko mniej „cechowe", bo nie w celach demonstrowania reguł pisane. Kwinty równoległe znajdujemy niekiedy w dziełach wybitnych ówczesnych kompozytorów, choć nie w tej ilości, jaką zawiera n. p. Alleluia-Ave Maria. Słynne wówczas były „kwinty Isaaka" (przy połączeniu V—IV). Ten rodzaj kwinty u Sebastjana nie zachodzi. Do wyżej wyszczególnionych błędów moglibyśmy dodać jeszcze kilka kategoryj innych, jak n. p. prowadzenie głosów ruchem prostym na unison lub oktawę zapomocą skoku, wykonywanego przez dwa głosy, i t. p. Równocześnie widać zupełnie wyraźne dążenie do łączenia głosów zapomocą pochodów w tercjach, decymach i sekstach, nie ograniczające się do jednego tylko taktu; przy tej sposobności daje się jednak zauważyć, że takie pochody stara się Sebastjan niekiedy figurować jedną lub więcej nutami, aby nadać głosom, tak prowadzonym, pewnej, choć pozornej niezawisłości linearnej. Również zupełnie widoczne jest dążenie do osiągnięcia pełnych współbrzmień czy konsonujących, czy dyssonujących. Rzadko zdarzają się trójdźwięki puste, prawie zawsze uzupełniane tercją w następnej lub poprzedzone tercją w poprzedzającej minimie. Podobnie traktowane są też tródźwięki bez kwinty, mając bezpośrednio potem dodaną kwintę lub sekstę do głosu najniższego. Wyjątkowo tylko pozostają tworem samodzielnym. Jeśli Sebastjan rozpoczyna utwory brzmieniami kwintowemi, to nie postępuje wbrew ówczesnym i późniejszym zasadom, które na początku i na końcu utworów wymagały najdoskonalszych konsonansów. W ten sposób rozpoczyna wszystkie swe utwory. Ale początki ich części samodzielnych wnoszą już brzmienie tercjowe, i to bez wyjątku w pełnym trójdźwięku. Co do ostatnich współbrzmień, w kadencji końcowej, gdzie reguła o kończeniu utworów mogłaby mieć tem ściślejsze wymagania na punkcie konsonansów doskonałych, znajdujemy bez wyjątku pełne trójdźwięki, tak iż mając na względzie czasy, w których żył Sebastjan, nie możemy oprzeć się przypuszczeniu, że kadencje w jego kompozycjach zostały przez późniejszych dyrygentów wawelskich zaopatrzone tercjami. Jest to jednak również suppozycja, którą po-

pierałyby jedynie puste brzmienia w kadencjach utworów Libana z Lignicy, oraz wielu utworów tabulatury Jana z Lublina. Często jednak i Isaak i Josquin Près kończy pustem brzmieniem swe nawet więcej, niż 4-głosowe utwory. Ale już za życia Sebastjana nie brakło usiłowań stałego umieszczania tercji w kadencji, i to nawet w dwugłosie [27]). Jeśli Eisenring uznaje pełne tródźwięki w kadencjach sanktgalleńskiego „antiphonarium“ za reakcję przeciw „niederlandyzmowi“ [28]), to my nie możemy tego powiedzieć o kadencjach w dziełach Sebastjana, lecz raczej uznać regularnie pełne trójdźwięki u niego za wzorowanie się na dziełach niemieckich mistrzów, którzy bardzo często tak samo postępowali. Kadencje końcowe kończy Sebastjan tercją wielką. Wątpliwą jest ona tylko w Ave Maria, gdzie między dwoma górnemi głosami powstaje przy skrzyżowaniu głosów ukośne brzmienie:

e ⤫ e
cd ⤫ cis

Nie jest wykluczone, że w tym utworze kadencja z tercją wielką pochodzi od późniejszego kopisty. Nie możemy wprawdzie zauważyć zbyt wielu podobieństw między kadencjami Sebastjana i Libana z Lignicy, jednak kadencjonującą frazę drugiego głosu w „Ortus de Polonia“ Libana: kwarta czysta w górę i sekunda mała w dół po niej (ostatnie 3 tony), znajdujemy w sekwencji (dwukrotnie raz równocześnie w 2 głosach) i w All.-Felix es, zawsze w tymże drugim głosie. Podobnie pisze Liban kadencje w przykładzie na „tonus peregrinus“, również w II głosie[29]). Takie kadencje można spotkać u Josquina des Près (Kyrie z mszy Malheur me bat w II głosie), Ant. Brumela (Christe z mszy l'homme armé), Aleksandra Agricoli (Christe z mszy Je ne demande, w III gł.[30]), i u innych zapewne również. Później pojawi się czasem i w rzymskiej szkole (n. p. Croce), a także u Orlanda di Lasso. Z niemieckich kompozytorów ówczesnych, posługujących się taką frazą w kadencji, moglibyśmy wymienić dłuższy jeszcze szereg.

Forma kadencji Sebastjana jest albo prosta, w której wszystkie głosy równocześnie kończą, albo też ornamentalna, w której ustawanie ruchu odbywa się kolejno i to z reguły na nucie stałej, trwającej przez 1½ do 4½ taktów, znajdujących się w tenorze, według powszechnej wówczas maniery. Tylko, niektóre wewnętrzne kadencje są proste. Poza niemi wszystkie kadencje, zwłaszcza końcowe, są ornamentalne.

---

[27]) Potwierdzają to utwory Clemensa non Papa; por. pracę J. Schmidta, str. 144.

[28]) Op. cit. 186.

[29]) Reiss, op. cit. str. 16.

[30]) Gombosi, op. cit. str. 47, 61 i 71. Niewątpliwie taki zwrot melodyczny w kadencji pochodzi już z czasów wcześniejszych.

Eisenring nazywa taką ornamentalną kadencję, opartą na nucie stałej, zakończeniem „mit kadenzierenden Anhängen“ i twierdzi, że nie znajdujemy jej ani u niederlandzkich, ani u niemieckich kompozytorów [31]). Wbrew temu twierdzeniu można ją znaleźć nierzadko u Josquina i Isaaka, a tylko niekiedy u niemieckich kompozytorów. Była to zatem kadencja znana już II i III szkole niederlandzkiej i używana n. p. przez Ghiselina, Josquina des Près, Ghizeghema, Agricolę, Piotra de la Rue, Brumela, i t. d.[32]). Kadencję taką przejął Sebastjan albo od niederlandzkich, albo od niemieckich kompozytorów, albo od jednych i drugich, jako wspólne już wówczas dobro znane także w praktyce polskiej, jak dowodzi aż nadto wymownie „Ortus de Polonia“ Libana i szereg utworów z tabulatury Jana z Lublina. O takich kadencjach w motetach XV i XVI wieku wspomina Leichtentritt [33]). Już poprzednio przy omawianiu melodyki wskazywaliśmy na pewien szczegół w kadencjach Sebastjana, mianowicie na umieszczenie ostatniego współbrzmienia na słabej części taktu. Jak dowodzą dzieła wszystkich kompozytorów niederlandzkich i niemieckich, kończono wówczas kadencję na mocnej części taktu, do rzadkości zaś należały wypadki przeciwne (n. p. u Brumela, Agricoli). Spotykamy je jednak w Polsce około r. 1500 i po nim, n. p. w pieśni „O najdroższy kwiatku“ i u Libana z Lignicy. U Sebastjana z Felsztyna zdarza się taka kadencja nawet trzykrotnie: raz w Alleluia-Ave Maria (w zakończeniu I części) i dwa razy w Virgini Mariae (w zakończeniu II i III części). Wreszcie należy zauważyć, że w gładko się rozwijających kadencjach Sebastjana nie spotykamy, jak u niektórych kompozytorów niederlandzkich, ani fauxbourdonowego prowadzenia głosów, ani też pozostających z niem w związku równoległych kwart, będących w jakiś czas po r. 1500 już archaizmem, mimo, że znajdujemy je jeszcze w dziełach Pinarola, Isaaka, Jusquina, stosowane także później, jako środek wyrazu [34]). Chodzi tu głównie o równoległe kwarty ozdobne o wartości semiminimy, a w toku utworu o kwarty, jako nuty przejściowe [35]), będące dyssonansami.

Traktowanie dyssonansów przez Sebastjana zasługuje na szczegółowsze omówienie. We współbrzmieniach dyssonujących należy rozróżnić: 1. współbrzmienia dyss. na słabej, 2. na mocnej części taktu, a w zakresie tych pierwszych nuty przejściowe i nuty ornamentalne.

[31]) Por. op. cit. str. 92.

[32]) Por. przykłady nutowe w pracy Gombosiego, str. 18, 20, 25, 32, 36, 41, 47, 56, 59, 60, 61, 63, 67, 68, 71, 72, 81. Nadto Ambros, Gesch. der Musik t. V, „Choralis Constantinus“ w wydaniu austrjackich „Denkmäler der Tonkunst“, Glareana „Dodekachordon“ w wyd. Bohna, i wybór utworów H. Fincka w wydaniu R. Eitnera.

[33]) Op. cit. str. 52 i nast.

[34]) Kroyer, Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik, w Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924, Lipsk 1925, str 231 i n. Por. również Leichtentritta op. cit. str. 42

[35]) Paralele kwart, o których wspomina Chybiński w swych pracach, są rzadkie i dotyczą tylko pochodów homofonicznych, samodzielnie nie występując.

Nut przejściowych używa Sebastjan z Felsztyna prawie wyłącznie o wartości semiminimy (ćwierci), a więc zgodnie z wymogami stylu staroklasycznego. Wprowadza je często w różnych głosach (najwięcej w wyższym głosie środkowym, zwłaszcza w obydwóch Alleluia), zarówno w górę, jak i w dół. Pojawiają się albo w figurach złożonych z 4 semiminim, albo po półnucie punktowanej z ćwiercią przejściową lub dwoma ósemkami, albo po półnucie z dwoma ćwierciami, przyczem niekiedy szereg nut przejściowych powstaje przez powtórzenie lub połączenie tych dwóch lub trzech możliwości. Nuta przejściowa jest stosowana stale na drugiej i czwartej ćwierci w pochodzie złożonym z ćwierci. Po nim następuje albo zwrot w kierunku przeciwnym, albo też, według prawdziwie niederlandzkiej maniery, pochód w tym samym kierunku. Dyssonans względnie akcentowany nie zachodzi w dziełach Sebastjana z Felsztyna, jakkolwiek spotykamy go w utworach Okeghema, Obrechta, Josquina i Isaaka [36]. Również stereotypowa figura z nutą przejściową, złożona z półnuty na mocnej części i dwóch ćwierci w pochodzie djatonicznym, pojawia się u Sebastjana w dwojakiej formie: albo z dyssonującej pierwszą ćwiercią, albo dyss. drugą ćwiercią. W pierwszym wypadku dzieje się to zawsze djatonicznie w dół i z rozwiązaniem raczej w dół, niż w górę. Nie brak nut przejściowych użytych równocześnie w dwóch głosach. Znajdujemy tu przykłady tak poprawne i stylistycznie czyste, że mogłyby znaleźć się w dziełach szkoły rzymskiej (n. p. w All.-Ave Maria, t. 37; All.-Felix es, t. 38 — 39; Virgini Mariae, t. 33). Prawidłowy stosunek nut przejściowych z wartością ćwierci do reszty głosów, poruszających się w wartościach większych, jak i stosunek do siebie samych, nie pozostawia nic do życzenia także ze stanowiska stylistyki późniejszej. Niestety zdarzają się przy tej sposobności zabronione pochody kwint [37]). Następnie znajdujemy pomiędzy głosami kombinowanie równocześnie dwóch dyssonansów w różnych wartościach nut rytmicznych i kombinowanie figury, złożonej z nuty całej i dwóch ćwierci (pierwsza dyssonująca) z cambiatą w jednej z ogólnie używanych w stylu klasycznym form rytmicznych ruchem opadającym (Virgini Mariae, t. 25). Tym przykładom dadzą się przeciwstawić inne, w których traktowanie dyssonansu przejściowego jest bliższe manierze II, wzgl. III szkole niederlandzkiej. Tu należy przedewszystkiem rozwiązanie dyssonującej nuty przejściowej skokiem tercjowym w górę lub w dół, oraz przy prawidłowem użyciu dyssonansów, każdego z osobna, konflikt ich wzajemny w stosunku do siebie i do innych głosów. Do nut ornamentalnych zaliczamy: powrotną nutą zamienną, dyssonans porta-

---

[36]) Jeppesen, Palestrinastil, str. 111 i n.

[37]) Nasuwa to myśl, że może ozdobniki tego rodzaju zostały dopisane później przez nie liczącego się z błędami tego rodzaju kapelmistrza, który pragnął ożywić melodykę „homofoniczną" dyminuowaniem głosów.

mentowy [38]), cambiatę i figury ornamentalne wzięte ruchem ćwierciowym, a będące opisaniem tonu. Powrotna nuta zamienna pojawia się często albo jako pojedyńcza o wartości ćwierci (i zawsze prawie z użyciem sekundy dolnej) na nieakcentowanej części taktu, albo równocześnie w dwóch głosach, czasem z wprowadzeniem nut przejściowych w innych głosach, czasem w kadencji, jako stereotypowa forma kadencji staroklasycznej (All.-Felix es, t. 58), albo wbrew późniejszej regule na mocnej części taktu i z użyciem sekundy górnej. Dyssonans „portamentowy" wprowadzony bywa u Sebastjana zawsze w sposób charakterystyczny dla stylu klasycznego: nutą zamienną jest zawsze sekunda dolna, wprowadzona bezpośrednio przed synkopą (All.-Ave Maria, i All. Felix es, t. 35). Bywa też użyta podwójnie w różnych wartościach rytmicznych (Virgini Mariae, t. 29). — Cambiata pojawia się w All.-Felix es, t. 47—48 (alt), oraz w sekwencji, i to w klasycznej formie w t. 3 — 4 (bas), w formie zaś archaicznej w t. 7 — 8 (bas), potem zaś ponownie w formie klasycznej w takcie 26 — 27 (tenor I). Nadto spotykamy w Alleluia - Felix es (t. 11 — 12, alt) cambiatę z odskokiem kwarty w górę po trzeciej nucie figury, podobnie jak to widzimy u Josquina des Près w Sanctus mszy „ad Fugam" [39]), a więc w formie typowo niederlandzkiej. Archaiczną też na poły formę ma cambiata w tym samym utworze w t. 10—11 (bas). Natomiast nie znajdujemy cambiaty w kierunku odwrotnym, t. j. górnym, którą to formę spotyka się w dziełach Obrechta, Josquina des Près [40]) i in. Figura ornamentalna (dyssonans ornamentalny), opisująca dany ton melodyjny, złożona z 4 lub 8 nut (ćwierci), wprowadzającą sekundę dolną tonu „harmonicznego", uważana przez Jeppesena za typową dla drugiej połowy XVI wieku, pojawia się już niejednokrotnie, choć z niezupełnie jeszcze prawidłowem rozwiązaniem. Obok niej pojawia się także figura z zastosowaniem sekundy górnej, lub także kombinacja obu we wspólnej formie rytmicznej (All.-Felix es, t. 10, alt). Zaznaczyć należy, że wszełkie figury ornamentalne, opisujące dany ton melodyjny, są bardzo rzadkie u Fincka, natomiast częste u Issaka i Josquina. — Jeśli pominiemy kilka miejsc wątpliwych, co do poprawności w kopjach [41]), to nie zauważymy na mocnych częściach taktu współ-

---

[38]) Termin wrowadzony przez K. Jeppesena dla powrotnej nuty zamiennej, która zamiast powrócić do początkowego tonu, zostaje na miejscu jako część nowego współbrzmienia konsonującego. Por. Palestrinastil, str. 163.

[39]) Jeppesen, op. cit. str. 187.

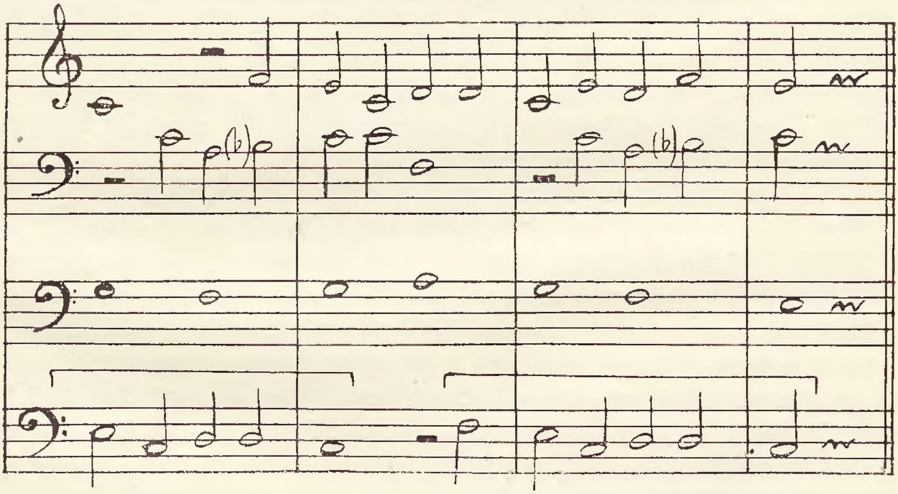
[40]) Tamże, str. 194 i n.

[41]) Podajemy w wątpliwość następujące miejsca: 1. w All.-Ave M. w takcie 1 w basie zamiast e, powodującego skok na dysonans, ma być d, wówczas wszystkie głosy tworzą konsonans na II części taktu; 2. w All.-Felix es, w takcie 12 w basie pierwsze c powinno mieć wartość semibrevis, następne zaś tony, h i c powinny mieć wartość minimy, wówczas ominiemy paralele dyssonansów między basem a głosem górnym. Wątpliwe jest również w All.-Ave M. w basie ton a lub w alcie II ton d, tworzące razem nieumotywowaną kwartę. Prawdopodobnie ma być w alcie ton c.

brzmień dyssonujących wprowadzonych swobodnie, bez przygotowania. W All.-Felix es, znajdujemy przykład „konsonującej kwarty“ (t. 1). — Z dyssonansów synkopowanych używanych na mocnej części taktu zachodzą najczęściej kwarty, normalnie przygotowane i rozwiązane, następnie nony i septymy oraz sporadycznie tylko sekundy. Nie brak podwójnej nuty przytrzymanej (w kadencji, Virgini Mariae, t. 28 — 29), przed tercją, sekstą, oktawą. Wprowadzanie i rozwiązywanie dyssonansów niezawsze jest „stylowe“ ze stanowiska późniejszej, klasycznej muzyki kościelnej z epoki po r. 1550, przeważa jednak postępowanie poprawne, dalekie od wielu nieprawidłowości i licencyj, jakie spotykamy u wielkich kompozytorów, zwłaszcza niederlandzkich, należących swą twórczością zarówno do XV jak i XVI wieku (około 1500). Że Sebastjan traktował dyssonansy niekiedy jeszcze jako zjawisko wtórne, dowodzi bardziej prawidłowe u niego traktowanie nut przejściowych, niż dyssonansów na mocnej części taktu.

9. INNE SZCZEGÓŁY TECHNIKI. Zwrócić wreszcie należy uwagę na kilka szczegółów w technice Sebastjana z Felsztyna. Tu należy w pierwszym rzędzie stosowanie techniki imitacyjnej w bardzo szczupłym zakresie. Najskromniej przedstawia się to w All.-Ave Maria, gdzie tylko raz w t. 22—24 zjawia się mała imitacja między II i basem, obejmująca ornamentalny motyw pięcionutowy. Interwał imitacji jest septymą dolną. Jest to jednak raczej powtórzenie frazy altowej w basie. Zarówno w tej, jak i w dwóch innych kompozycjach spotykamy dowody usiłowanych imitacyj, nigdy dokładnych, co do interwałów i rytmiki. Jeśli chodzi o imitację między chorałem a innemi głosami, to spotykamy się z nią zarówno w All.-Felix es, jak i w sekwencji. W pierwszym utworze widzimy taką imitację między chorałem, a basem i mezzosopranem w interwale kwarty dolnej i oktawy górnej, w obrębie taktu 7 — 9. Z pięciu pierwszych nut chorału wszystkie są ze zmianą rytmiczną powtórzone w mezzosopranie, trzy pierwsze nuty tylko w basie. Jeszcze większe zmiany rytmiczne (wartości o połowę mniejsze i rytm punkt.), występują w głosach imitujących frazę chorału w t. 57 — 60 w interwałach kwarty górnej i kwinty dolnej. Ta imitacja obejmuje pięć nut chorału. W tym samym utworze znajdujemy imitację tylko pomiędzy głosami kontrapunktującemi (wszystkiemi), w interwałach tercji górnej (mezzosopran) i oktawy dolnej (bas), przyczem dwa głosy wchodzące z imitacją później dodają na początku i końcu motywu imitowanego po jednej nucie. Z wyjątkiem jednego wypadku omówione imitacje nie są poprzedzone pauzami, tak, iż czynią wrażenie raczej powtórzenia fraz przez głosy, niż faktycznej imitacji. Obfitsze i bardziej „kunsztowne“ są imitacje w sekwencji. W jej II części („Eva tristis“) występuje imitacja między chorałem, a basem na samym początku przyczem bas wchodzi w interwale kwinty dolnej po pauzie brevis (t. 10 — 13), zmieniając na końcu motywu sześcionutowego wartości rytmiczne, podobnie, jak w innych imitacjach. W tej

samej części sekwencji odbywa się w t. 21 — 24 imitacja poza udziałem chorału pomiędzy altem i tenorem I w interwale kwinty dolnej ze zmianą wartości rytmicznych. Zapewne przypadkową jest w I części sekwencji imitacja motywu ornamentalnego w ruchu przeciwnym (t. 6 — 7), między altem i tenorem I. Takich przypadkowych imitacyj możnaby wykazać więcej. Do nich zaliczamy też imitację między altem i tenorem I w ostatniej części sekwencji w t. 47 — 48. Najwięcej imitacyj zawiera III część sekwencji, pod tym i innym również względem najbardziej interesująca wśród reszty kompozycyj Sebastjana. W t. 28 — 30 imitacja pomiędzy altem i tenorem I w interwale kwarty górnej. Następnie w t. 32 — 34 imitacja między basem i tenorem I w interwale oktawy górnej jest strettem w odległości minimy. Najbardziej jednak zwraca na siebie uwagę to miejsce, o którem już wspomnieliśmy raz wskazując na ostinato w basie (t. 35 — 39). W tem miejscu, interesującem jeszcze z innego powodu, o którym niebawem będzie mowa, widzimy zastosowanie kilku naraz technik i środków: ostinato w basie, a częściowo w alcie i tenorze I, a więc powtórzenie motywu wzgl. motywów, następnie progresja w chorale, powodująca powtórzenia w innych głosach, imitację pomiędzy basem a altem w interwale oktawy górnej, warjację powtarzanego motywu w tenorze I, wreszcie cytat nie chorału, lecz innej melodji, i to w tenorze I. Miejsce to przytaczamy w całości, jako bardzo charakterystyczne i rzucające światło na technikę Sebastjana w sposób bardzo wymowny.



Znajdująca się pomiędzy pauzami fraza w tenorze (głos II od góry) ł jest cytatem z melodji kolędowej, opracowywanej w Polsce w XVI wieku. Ponieważ nadawała się jako kontrapunkt przeto Sebastjan ją zacytował, nie czyniąc tego jednakże bezcelowo, lecz powodując się tekstem, aktualnym

w okresie Bożego Narodzenia, a należącym do sekwencji, mianowicie: „...quo modo facta es G e n i t r i x, cum Tu sis plasma de Te n a s c e n t i s". Melodja kolędy, mającej również tonację lidyjską, znajduje się w pewnym bardzo obszernym rękopisie warszawskim. Znajdujemy w niej również powtórzenie owej sześcionutowej frazy. Jej druga część utworzyła dogodny cytat i kontrapunkt.

Imitacje Sebastjana nie są czynnikiem formotwórczym, występując tylko jako „ozdoba" w jego utworach, zupełnie nie pomyślanych, ani nie projektowanych przez kompozytora, jako imitacyjne. Tem się tłumaczy ich zupełnie swobodne stosowanie, pełne zmian w interwałach i rytmice. Wzięte jako całość dowodzą, że Sebastjan zapewne znał dobrze, jeśli nie realizował w utworach niezachowanych wzgl. dotychczas nieodnalezionych dwa rodzaje imitacyjnej techniki w opracowaniu chorału: 1) chorał imitujący się z innemi głosami (sekwencja, cz. II i All.-Felix es, cz. I i II), 2) chorał kontrapunktowany głosami imitującemi się, lecz bez udziału chorału w imitacji. Tem samem już nie możemy uznawać ani przykładów teoretycznych w traktatach Sebastjana, ani jego 3 kompozycyj za kryterja artystycznej indywidualności Sebastjan z Felsztyna. Tak jak Liban, nie omieszkał Sebastjan z Felsztyna przyswoić sobie tych środków kompozycji przeimitowanej, jakie stworzyła i wykształciła II i III szkoła niederlandzka, a jakie znajdujemy także w kompozycjach niemieckich mistrzów, H. Fincka, T. Stoltzera, Adama z Fuldy i innych. Zachowane trzy utwory Sebastjana posługują się wprawdzie imitacyjną techniką bardzo skromnie, jednakże dowodzą, że Sebastjan usiłował wprowadzić imitację wszędzie tam, gdzie była możność, gdzie pozwalał na to „tenor", jako cantus prius factus. Liban z Lignicy obierał dla swych celów odpowiednie, t. j. dające się niejako a priori opracować polifonicznie i imitacyjnie chorały, ale jego kompozycja „Ortus de Polonia", w przeciwieństwie do jego przykładów teoretycznych nie jest zupełnie imitacyjną i nie zawiera nawet usiłowanych imitacyj, z których Sebastjan korzystał wszędzie, gdzie mógł i gdzie na to pozwalał cantus firmus. Ani jedna z trzech zachowanych kompozycyj nie jest pozbawiona krótszych lub dłuższych imitacyj. Podobne zjawisko daje się zauważyć w niektórych kompozycjach niemieckich kontrapunkcistów z epoki Sebastjana, także u tych, których spuścizna twórcza wykazuje kompozycje polegające na konsekwentnej w całości budowie imitacyjnej na wzór Isaaka i Josquina. Możemy to samo przypuścić i co do Sebastjana, ponieważ wydaje nam się wykluczoną rzeczą, iżby trzy zachowane szczęśliwie utwory były plonem całej jego twórczości.

10. FORMY. Obydwa opracowania „Alleluia" musimy określić, jako m o t e t y dwuczęściowe (schemat: A B). Skłania nas do tego opracowanie wielogłosowe a cappella z częściowem zastosowaniem imitacyj i tekst łaciński, a więc jedyne kryterja, jakie historycy muzyki zwykli stosować do

tej niezmiernie rozpowszechnionej i najrozmaiciej interpretowanej formy muzycznej w XV i XVI wieku, mającej zastosowanie w liturgji. Leichtentritt przyjmuje [42]) wprawdzie nazwę motetu w liturgji Kościoła katolickiego jako nazwę dla utworów śpiewanych jako wkładki podczas mszy, sam jednak przyznaje, że hymny, psalmy responzoryczne i graduały zbliżały się bardzo do formy motetu, tak, że odgraniczenie pojęcia nie da się tu ściśle przeprowadzić. Riemann wprowadza [43]) do definicji formy motetu pojęcie formy przeimitowanej, podobnie Jeppesen stwierdza [44]), że równoczesne wprowadzanie wszystkich głosów na początku kompozycji w motecie lub formie pokrewnej (podobnej) należy już do wyjątków po r. 1500, a dzieje się to wówczas w związku z tekstem, będącym inwokacją, wezwaniem świętych imion. Także w ciągu kompozycji faktura „nota contra notam" wprowadzana była w motecie, jako wyraz głębokiego skupienia uczucia w obliczu tekstu o treści religijnej, jak to właśnie ma miejsce niekiedy w utworach Sebastjana z Felsztyna.

Częścią pierwszą w opracowaniach „Alleluia" jest opracowanie czterogłosowe jubilacyj „Alleluia", częścią drugą opracowanie jego wiersza. Dwuczęściowość formy osiąga tu kompozytor przez ściągnięcie dwóch części chorału, służącego za podstawę (B A''), w jedną i opracowanie A'' różne od A'. Dlatego to określa Chybiński [45]) formę tych Alleluia, jako pośrednią między motetem, a pieśnią religijną. Podobną konstrukcję zasadniczą ma sekwencja „Virgini Maiae laudes", tylko, że tutaj forma muzyczna dostosowana jest ściślej do formy poetyckiej. Sekwencja składa się muzycznie z czterech różnych części, przedstawiających się jako: 1) wstęp (intonacja), 2) właściwa sekwencja w trzyczęściowej formie pieśni (A B A), znowu z różnem opracowaniem polifonicznem A' i A''. Griesbacher uważa [46]) tę formę za typową dla starych hymnów kościelnych, zaś Ursprung [47]) zbliża ją raczej do stylu polifonicznych opracowań psalmów, jako pośredniego między stylem motetu a hymnu, co odpowiada mniej więcej poglądom wyrażonym przez Chybińskiego (p. wyżej). Charakterystyczne dostosowanie muzycznej strofy do strofy poetyckiej, a nawet budowy pojedyńczych wierszy, uwidocznione za każdem jego zakończeniem kadencji, każe nam określenie Ursprunga zastosować do sekwencji Sebastjana z Felsztyna jako najbardziej odpowiednie.

[42]) Geschichte der Motette, 1908, str. 1.

[43]) Musiklexikon, wyd. IX, 1919, str. 784.

[44]) Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie, w „Peter Wagner Festschrift", Lipsk, 1926, str. 89—91.

[45]) Polnische Musik und Musikkultur des XVI Jahrh. etc., w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", 1912, str. 475.

[46]) Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, II, Polyphonie, Ratysbona 1912, str. 425.

[47]) Der vokale Grundcharakter des discantbetonten figurierten Stils, w „Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel", Lipsk 1925, str. 370—372.

11. UWAGI HISTORYCZNO-STYLISTYCZNE. Ze względu na to, że z całej twórczości Sebastjana z Felsztyna pozostały tylko trzy utwory niemal jednakowej kategorji, nie moglibyśmy wypowiedzieć twierdzenia, że są one wyrazem całej twórczości kompozytora, którego sława nie ograniczyła się ani do jego dzieł teoretycznych, ani tylko do jego czasów, lecz — jak to już wskazał Chybiński w biografji Sebastjana [43]) — trwała przez następne wieki aż do naszej ery. Trzy utwory Sebastjana z Felsztyna pozwalają jednak na to, aby na podstawie ich analizy, którą poprzednio przeprowadziliśmy, wysnuć wnioski odnoszące się przynajmniej częściowo do określenia, w jakim stosunku pozostawać mogła ówczesna muzyka polska z Sebastjanem, jako swym niewątpliwie najwybitniejszym w pierwszej ćwierci XVI wieku przedstawicielem, do muzyki kościelnej bliższego i dalszego Zachodu. Gdyby trzy utwory Sebastjana przedstawiały się, jako różne formy, różne rodzaje i różne typy, wnioski nasze objęłyby zapewne szersze perspektywy. Kompozycje zaś, któremi się zajmujemy, przedstawiają niemal identyczny rodzaj i prócz tego pochodzą z tego samego źródła (zabytki po kapeli roranckiej na Wawelu). Już to ostatnie wskazuje pośrednio, że mowa być może tylko o części twórczości Sebastjana z Felsztyna i że wnioski nasze nie mogą odnosić się do całokształtu jego twórczości, a tem mniej do muzyki polskiej kościelnej z jego czasów. Mimo to możemy przynajmniej częściowo wykazać, jakiego rodzaju związki łączyły wówczas muzykę polską z Zachodem, przyczem zdajemy sobie sprawę, że jak nie możnaby na podstawie trzech kompozycyj wnioskować o całej twórczości Sebastjana, tak też nie możnaby twierdzić, iż poza wykazanemi rodzajami wpływów zachodnich nie łączyły muzykę polską żadne inne wpływy w zakresie stylu polifonicznego i jego form. Szczegółowa analiza, jakiej musieliśmy dokonana w zakresie 3 utworów, może mieć znaczenie nietylko odnośnie do dzieł Sebastjana. Wszak dalsze badania mogą odkryć inne dzieła Sebastjana i innych kompozytorów polskich, w których będzie można ewentualnie odkryć cechy pokrewne lub jeszcze inne, co ułatwi niewątpliwie osiągnięcie bardziej dokładnego obrazu polskiej muzyki polifonicznej z I połowy XVI wieku, z którego nie posiadamy poza utworami Sebastjana z Felsztyna a n i j e d n e g o polskiego utworu motetowego w oryginalnej, a więc nie parafrazowanej formie. Tem większe zatem znaczenie i wartość historyczną posiadają jego trzy dzieła, jakkolwiek nie wiemy, jak dzieła te przedstawiały się na tle współczesnej muzyki polskiej.

Już wśród analizy byliśmy w możności wskazać na szereg szczegółów, które dowodzą, że Sebastjanowi z Felsztyna nie mogły być nieznane dzieła kościelnej muzyki, reprezentowanej przez niederlandzkich i niemieckich mistrzów. Wymieniliśmy szereg nazwisk: H. Isaaka, Brumela, Agricolę, Jos-

---

„Myśl muzyczna" ,dodatek muzykologiczny do czasopisma „Śpiewak", Katowice 1928, Nr. 9 i 1929 Nr. 2.

quina, Ghizeghema, La Rue, Pinarola, Ghiselina, Adama z Fuldy, Stoltzera Henryka Fincka, dodając tu jeszcze nazwisko P. Hofhaymera. Przez to bynajmniej nie twierdziliśmy i nie twierdzimy, że tylko tych mistrzów dzieła mogłyby wchodzić w rachubę przy rozpatrywaniu stosunku dzieł Sebastjana z Felsztyna do muzyki Zachodu. Wskazawszy jednak na szereg identycznych cech, wspólnych dziełom polskiego kompozytora i dziełom tych mistrzów, stwierdziliśmy tem samem, że na twórczość Sebastjana z Felsztyna wywarła wpływ zarówno niederlandzka szkoła, jak i niemiecka, że zatem jakiekolwiek wpływy romańskie są w tym wypadku wykluczone. Jest poniekąd zrozumiałą rzeczą, iż dominująca wówczas rola Niederlandczyków nie mogła nie znaleźć echa także w muzyce polskiej. Dzieła niederlandzkie mogły i z pewnością były w Polsce znane, jak na to wskazuje wiele historycznych wzmianek. Styl zaś szkoły niederlandzkiej przedostał się do Polski bądź też za pośrednictwem szkoły niemieckiej, która w naszych rozpatrywaniach musiała być uwzględnioną choćby z tego powodu, że stosunki kulturalne pomiędzy Polską (w szczególności zaś Krakowem) i Niemcami były wówczas bardzo ścisłe, co dotyczy całej niemal I połowy XVI wieku, jak dowodzi tego treść słynnych tabulatur organowych, powstałych w Krakowie (1536-1548: Tabulatura Jana z Lublina — 1548: Tabulatura bibljoteki klasztoru św. Ducha), zawierających bardzo liczne utwory mistrzów niemieckich. Cechy niederlandzkie, które wyszczególniliśmy, można nazwać także cechami ogólniejszemi. Natomiast historycy zdołali ustalić pewne właściwości szkoły niemieckiej, różniące ją od szkoły niederlandzkiej, i te właśnie cechy zdołaliśmy wykryć w utworach Sebastjana z Felsztyna, co już poprzednio uczynił częściowo w swych pracach Chybiński. Istotnie wiele wspólnych cech znajdziemy pomiędzy dziełami Sebastjana z Felsztyna i dziełami „niemieckich Niederlandczyków", jak Adam z Fuldy, H. Finck, Hofhaymer, nie mówiąc już o podobieństwach, jakie zachodzą między Sebastjanem a Isaakiem, zwłaszcza w sposobie opracowania „Alleluia", jako wstępu do 2 utworów Sebastjana. U Fincka przeważa również „contrapunctus floridus" przeplatany ustępami bardziej homofonicznemi oraz liczne paralele tercyj (decym) i sekst w głosach skrajnych i środkowych, dalej — ten sam rodzaj prowadzenia głosów wraz z wyraźnem dążeniem do pełnego brzmienia (jak zresztą u wielu ówczesnych kompozytorów niemieckich), częste stosowanie kadencyj z zakończeniem na pełnym trójdźwięku, u Niemców częstsze niż u Niederlandczyków, — częste i bardzo widoczne pokrywania paralel konsonansów ruchem innych głosów (jak np. u Adama z Fuldy), — stosowanie niewielu pauz w cantus firmus i w kontrapunktach, jak n. p. u Stoltzera, Adama z Fuldy, H. Fincka i Hofhaymera, — skromne stosowanie ruchu nut ćwierciowych. Nie będziemy tu powtarzali wszystkich podczas analizy wykazanych szczegółów, które dowodzą, że pewne cechy stylu Sebastjana nie zmuszają nas do twierdzenia, iż

mogły one być przejęte tylko z muzyki niemieckiej. Są to bowiem cechy ogólne, choć niederlandzkiego pochodzenia. Ściśle niederlandzkie cechy okazałyby się w komplikacji technicznej i rytmicznej, czego u Sebastjana z Felsztyna nie mogliśmy podkreślić ze szczególnym naciskiem. Niederlandyzmy, jak n. p. niedokładne progresje, progresje z melizmatem, małe ostinata, powtarzanie małych fraz melimatycznych, szczególne podkreślenie roli subdominanty w kadencjach, cambiata z odskokiem kwarty w górę — to niewątpliwie dowody, że Sebastjan znał dzieła szkoły niederlandzkiej, ale cech tych nie brak u niektórych niemieckich kompozytorów ówczesnych, jako cech ogólnych. Przy tak niewielkiej ilości zachowanych utworów Sebastjana z Felsztyna trudno byłoby stwierdzić, czy cechy te przypadkiem nie są nabyte pośrednio.

Jeślibyśmy za Chybińskim (op. cit.) przyjęli, że utwory Sebastjana powstać mogły między r. 1515 i 1530, to zapewne musielibyśmy uznać, że w stosunku do twórczości i stylu Josquina de Près i jego szkoły są to dziełka dość konserwatywne. Jednakże to samo musielibyśmy zauważyć u wielu mistrzów obcych, zarówno współczesnych, jak i późniejszych. Nie brak nawet pewnych archaiznów (n. p. punktowanie nut przejściowych, rodzaj nut zamiennych w kadencjach, antypacja ważniejszych nut w strukturze melodyjnej i t. d.), ale nie brak cech, które mogłyby znaleźć się w dziełach II połowy XVI wieku, a więc w czasie, gdy technika polifoniczna nabrała wielkiego poloru. Do takich cech zaliczymy n. p. przemyślaną i konsekwentnie przeprowadzoną (choć konserwatywną) technikę opracowania cantus firmi, wyraźne dążenie do wewnętrznej jedności i równowagi metrycznej, traktowanie dyssonansu akcentujące wprawdzie silniej zjawisko nut przejściowych, jako dyssonansów wtórnych, przeważnie jednak traktujące nawet dyssonanse synkopowane w sposób zdradzający pełne zrozumienie ich znaczenia, jako kontrastu, wreszcie melodykę, odpowiadającą wymaganiom późniejszym, gdy zapanowała już równowaga czynnika melodycznego i harmonicznego, mimo, że melodyka Sebastjana nie wszędzie odpowiada pojęciu polifoniczności. W epoce Sebastjana z Felsztyna nie brakowało w żadnym kraju kompozytorów podobnie jak on konserwatywnych. Nie moglibyśmy powiedzieć, że wszystkie dzieła Sebastjana (z wyjątkiem trzech, zachowanych) były konserwatywne i że Sebastjan obrał sobie za wzór te obce dzieła, które właśnie odznaczały się duchem konserwatywnym.

Istotnego źródła tego zjawiska należy, mojem zdaniem, szukać gdzieindziej: w ściśle ortodoksyjnym stosunku Sebastjana z Felsztyna do Kościoła i muzyki liturgicznej oraz w jego głębokiem wżyciu się i zrozumieniu istoty chorału gregorjańskiego. Chorał jest nie tylko materjalną podstawą jego muzyki. Elementy stylistyczne chorału określają tu zgóry charakter melodji, ewentualnego czynnika harmonicznego (kadencje plagalne w opracowaniach Alleluia), rodzaj faktury i techniki, w której nie może być pra-

wie mowy o stosowaniu imitacyj jako czynnika konstruktywnego tam, gdzie melodja wszystkich głosów budowana jest na podstawie melodji chorałowej. Mimo wszystko nie można nazywać utworów Sebastjana wytworami „sztuki cechowej", jak to czyni Z. Jachimecki; inaczej bowiem musielibyśmy prawie całą muzykę epoki Sebastjana nazwać cechową dlatego, że posługuje się melodją stałą (cantus firmus), a także niektóre słynne dzieła szeregu najznakomitszych kompozytorów czasów późniejszych, nieledwie zbliżonych do naszej ery.

Na dzieła Sebastjana należy zapatrywać się wyłącznie ze stanowiska poglądów epoki, w której powstały. Glarean, twórca „Dodekachordonu" (1547), wspomina o takich utworach przy sposobności omawiania techniki czterogłosowej, pisząc: „...mojem zdaniem śpiew powinien być pełen godności i powagi i powinien mieć na celu chwałę Najwyższego, a nie popisywanie się wiedzą". Dlatego za najdoskonalsze uważa Glarean kompozycje czterogłosowe: „jeśli istnieją kompozytorowie, którzy dodają do tego jeszcze głos piąty lub szósty, to czynią to raczej dla okazania swej zręczności, niż dla przyjemności". W jego określeniu tenoru, jako głosu będącego nicią przewodnią tematu i podstawą reszty głosów, mamy uznanie techniki opracowania cantus firmi, użytej przez Sebastjana z Felsztyna, jako najbardziej stosownej dla muzyki kościelnej o liturgicznym charakterze. Chybiński nazwał Sebastjana „wybitnie religijnym i kościelnym kompozytorem", Surzyński wyraził się, że jego dzieła są „muzyką jakoby z innego świata, obcą nam zupełnie, która dopiero po kilkakrotnem słyszeniu tajemniczą swą piękność nam okrywa". To ostatnie zdanie jest bez wątpienia podświadomem potwierdzeniem tego właśnie momentu w dziełach Sebastjana z Felsztyna, który uznaliśmy za zasadniczy w jego stylu, charakterze i treści. I jak nie przychylimy się do twierdzenia Surzyńskiego, iż sekwencja „Virgini Mariae laudes" jest „arcydziełem sztuki kontrapunktycznej" — wskazaliśmy bowiem na to, że technika Sebastjana nie jest, przynajmniej w trzech zachowanych utworach, mistrzowską; tak nie przychylimy się do opinji, według której utwory Sebastjana są owocem „sztuki cechowej".

Nie ulega żadnej wątpliwości, iż znaczenie dzieł Sebastjana z Felsztyna jest przeważnie tylko historyczne, jako jedynych w oryginalnej postaci zachowanych motetowych utworów polskich z I połowy XVI wieku, jako dzieł, które są — narazie przynajmniej — najstarszym pomnikiem uregulowanej czterogłosowości w naszej muzyce polifonicznej i które są dokumentem artystycznym naszego ścisłego związku z muzyką wielogłosową ówczesną na Zachodzie. Ale nie ulega również żadnej wątpliwości, że w dziełach tych tkwi wiele zalet twórczych, które sprawiają, że dzieła te powinny być wydane w całości i że wykonanie ich nie mogłoby minąć bez wrażenia na współczesnych słuchaczów, jak zapewne nie mijało, gdy z kaplicy Zygmuntowskiej śpiewano je przez conajmniej 200 lat (mianowicie do połowy XVIII wieku).

X. Dr. Hieronim Feicht (Kraków)

„AUDITE MORTALES" BARTŁOMIEJA PĘKIELA

(Kompozycja w stylu monodycznym[1])

Pierwsza wiadomość o istnieniu utworu Pękiela, zaczynającego się od wyrazów „Audite mortales", pojawiła się dopiero w XX wieku, mimo iż szeregiem kompozycyj tego kapelmistrza królewskiego zaczął się już od r. 1888 żywo interesować X. dr. J. Surzyński, dzięki czemu wysunęło się szybko nazwisko Pękiela niemal na czołowe miejsce wśród kompozytorów polskich XVII wieku. Notatkę o tym utworze nieznanym X. Surzyńskiemu, podał w r. 1902 niemiecki bibljograf Robert Eitner[2]), który zarazem wskazał na miejsce jego przechowania, t. j. Pruską Bibljotekę Państwową w Berlinie (ms. mus. 16900) i Królewską Uniwersytecką Bibljotekę w Upsali, przyczem numeru ostatniego rękopisu, zawierającego kompozycję w transkrypcji tabulaturowej, Eitner nie podał. W r. 1908 ogłosił Max Seiffert[3]) katalog bibljoteki muzycznej chóru w szkole św. Michała (Michaelisschule) w Lueneburgu z czasów pobytu tamże J. S. Bacha. W bibljotece tej, jak się dowiadujemy z katalogu, znajdowało się „Audite mortales" z początkiem XVIII w. Po tych dwuch suchych notatkach nadeszła kolej na zapoznanie społeczeństwa polskiego z tem nieznanem mu dotąd zupełnie a jednem z najlepszych dzieł Pękiela. Zasługa i pierwszeństwo w tym względzie przypada prof. dr. Z. Jachimeckiemu, który skopiował rękopis berliński, organowemu basowi dopisał melodje głosów instrumentalnych i doręczył dzieło komitetowi obchodu setnej rocznicy urodzin Chopina. Wykonano je w skrócie 24.X.1910 r. we Lwowie[4]); wykonano je więc wówczas po raz pierwszy w Polsce, a pewnie i po raz pierwszy wogóle w czasach dzisiejszych. W następnym zaraz roku (1911) opublikował dr. Jachimecki swą pracę p. t. Wpływy włoskie w muzyce polskiej (część pierwsza), której rozdział ostatni poświęcił całkowicie twórczości Pękiela, a w nim omówił na pierwszem miejscu „Audite mortales" (str. 301—306). Jest to pierwsza i dotąd jedyna obszerniejsza opublikowana praca, poświęcona temu utworowi. Dr. Jachimecki przytoczył zarazem w niej szereg cytatów z kompozycji i opublikował w całości numer drugi, t. j. solo tenorowe „Heu, me miserum". Na tej pracy dra Jachimeckiego oparły się wszystkie późniejsze, krótsze czy dłuższe wzmianki o „Audite mortales", jakie się pojawiły w pod-

---

[1]) Fragment monografji o B. Pękielu (na podstawie dyssertacji doktorskiej, Lwów 1925, rkp.).

[2]) Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Lipsk, 1902, t. VII. str. 351.

[3]) Die Chorbibliothek der Michaelisschule in Lueneburg, w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", r. IX, Lipsk, 1908, str. 611.

[4]) Obchód setnej rocznicy urodzin Fr. Chopina — Księga pamiątkowa, Lwów, 1912, str. 203 — i Dr. Z. Jachimecki, Wpływy włoskie w muzyce polskiej, część I, Kraków, 1911, str. 306.

ręcznikach do historji muzyki polskiej względnie i powszechnej czyto samego autora „Wpływów włoskich“ czy dra H. Opieńskiego i innych, których wymieniać niema potrzeby. Natomiast trzeba zaznaczyć, że po dr. Jachimeckim opracowała rękopis berliński i zrealizowała bas cyfrowany Dr. Alicja Simonówna, w której opracowaniu wykonywano dzieło poza granicami Polski. Nie wiem jedynie czy z racji tych odworzeń opublikowała Dr. Simonówna jakieś prace; nie są mi one znane. Wreszcie w ostatnich czasach wykonywano (z opracowań nie pochodzących ani od Dr. Jachimeckiego ani dr. Simonówny) omawianą kompozycję Pękiela w Krakowie (B Walewski, r. 1927) i Warszawie (r. 1928-29). W ostatniej wykonało ją „Stowarzyszenie miłośników dawnej muzyki w Warszawie“ które też opublikowało ją w opracowaniu Prof. K. Sikorskiego i mojem, w czwartym zeszycie „Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej“ (Warszawa, 1929).

* * *

Jedną z ważniejszych zdobyczy naukowych pracy dra Jachimeckiego o Pękielu stanowi fakt rozpoznania w „Audite mortales“ formy kantaty [5]); w manuskrypcie bowiem brak napisu, któryby podawał formę tego utworu. Nie mogę jedynie nie zauważyć, że dr. Jachimecki nie poparł dość stanowczo, a przynajmniej nie poparł wyczerpująco swej zdobyczy naukowej [6]), skoro sprawozdawca z jego pracy o „Wpływach włoskich w muzyce polskiej“, dr. J. Reiss, mógł mieć pewne wątpliwości co do formy tej kompozycji, albowiem napisał o niej następująco: „Wydobyty z rękopisu bibl. berlińskiej motet Audite mortales... jest szczególnie ważnym dokumentem historycznym, stawiającym Pękiela na czele naszych kompozytorów 17 wieku. W utworze tym widzi autor formę kantatową, przejętą z muzyki włoskiej...“ [7]). Recenzent zdaje się więc dosyć wyraźnie oświadczać za przyjęciem dla tej kompozycji formy motetu koncertującego, formy, powiedzmy odrazu, o obszerniejszym zakresie, w którym mogą się przy pewnych warunkach pomieścić kompozycje o podobnej czy zbliżonej strukturze do tej, jaką posiada „Audite mortales“. Trzeba w tem miejscu zaznaczyć, że nie tylko przed ośmnastu laty, ale i dziś jeszcze znajduje się każdy badacz naukowy w dosyć trudnem położeniu, kiedy chodzi o ustalenie formy dla utworów, które powstały w pierwszym okresie „nuove musiche“ (XVII wiek). Sami ich twórcy nie zdawali sobie często sprawy z formy, w jakiej stworzyli swe dzieło, które w stosunku do stylu poprzedniej epoki miało nieraz tylko tę charakterystyczną cechę, iż się do niego stanowczo

---

[5]) Wpływy włoskie, str. 305.

[6]) Recenzja w „Przeglądzie muzycznym“, Warszawa, 1911, r. IV, z. 24, str. 8.

[7]) Argumentów, które dra Jachimeckiego skłoniły do przyjęcia tej formy, autor w pracy właściwie nie podał, bo ograniczył się do zdania: „...musimy je (dzieło) tak nazwać ze względu na formę, którą przedstawia“. (Wpływy włoskie, str. 305).

i wyłącznie nie dało zaliczyć, iż należało już do muzyki nowej (np. concerti ecclesiastici Gabrieliego r. 1587, A. Banchieriego r. 1595, które są wielogłosowemi jeszcze motetami, ale już z towarzyszeniem instrumentalnem, wreszcie i concerti eccl. Viadany z r. 1602, wśród których zachodzą już motety na jeden głos, obok wielogłosowych, a więc zachodzą dzieła bliższe nowym formom, które wytworzy dopiero wiek XVII) [8]. Chcąc więc wydać sąd pewny (o ile to wogóle możliwe) o omawianem dziele Pękiela, trzeba wziąć pod uwagę wszystkie hipotetycznie możliwe dla niego formy, jak dialog łaciński, z którego rozwijała się równocześnie z kantatą jedna z postaci oratorjum, jak i motet koncertujący, z którego również powstały kantaty religijne. Trzeba przytem pamiętać, że dzieła o różnych formach pojawiły się oczywiście wcześniej, niż niejedna z wymienionych dla ich określenia nazw, a ponadto, że niejedno dzieło otrzymało czy to od samego kompozytora, czy od kopisty lub wydawcy nazwę, która mu ze względu na jego formę przysługiwać nie może; można więc przypuszczać, że np. sam Pękiel dzieła swego najprawdopodobniej kantatą nie nazywał. Z pośród wymienionych tu nazw dla form muzycznych, które się rozwinęły, względnie zaniknęły w XVII wieku (bo były tylko formą przejściową dla rozwoju innych), najwcześniejszemi są dialog i concerti ecclesiastici (wyprzedzające solowy motet koncertujący), znane już w XVI wieku. Najogólniejsza nazwa „nuove musiche", w której da się pomieścić wszystko, co miało towarzyszenie instrumentalne, pojawiła się po raz pierwszy w r. 1602 u Cacciniego [9]), poczem powstawały nazwy takie, jak musiche varie, czy nawet musiche [10]) bez bliższego określenia, jednak zawsze na oznaczenie „nowej" muzyki. Nazwa „cantada" pojawiła się po raz pierwszy tuż przed rokiem 1620 u Al. Grandiego, ale jest nam znana dopiero począwszy od drugiego wydania „Cantade et Arie" Grandiego z r. 1620, gdyż pierwsze wydanie zaginęło [11]). Następnie pojawia się ta nazwa u Giov. P. Bertiego (r. 1624 i 1627), poczem u Giov. Fel. Sancesa („Cantade a voce pola" i „a doi voci"), gdzie „cantade" oznaczają już utwór przekomponowany [12]); dalej, w r. 1635 pojawia się ta nazwa u Fr. Negriego („Arie musicali... con alcune cantate in stile recitativo") [13]), poczem u Fr. Manelliego (r. 1636), Ben. Ferrariego („Cantata s p i r i t u a l e") [14]), w Niemczech u Kaspra Kittela („Arien und Kantaten zu 1 — 4 Stimmen mit Cont."), ale mimo to wszystko około r. 1640

---

[8]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II/2, wyd. 2. Lipsk, 1922, str. 308.

[9]) Riemann, Handb. d. Mg., II/2, str. 11.

[10]) Tamże.

[11]) Tamże, str. 38 i Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik., IV, Lipsk 1909, str. 857.

[12]) Ambros, op. cit. str. 850.

[13]) Eug. Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen konserts, t. I, Lipsk, 1914, str. 57.

[14]) Riemann, Hdb. d. Mg. II/2, str. 63.

nie była jeszcze ta nazwa tak rozpowszechniona, jak dialog i musiche. Wreszcie około r. 1640 pojawiła się jeszcze nowa, nieznana dotąd nazwa oratorio [15]). Już z tego zestawienia i zwięzłego objaśnienia niektórych mniej znanych nazw, a możliwych dla omawianego dzieła Pękiela wynika, że dzieło to ma szereg takich cech, na podstawie których możnaby je zaliczyć równie dobrze do motetów koncertujących lub dialogów, jak i już do kantaty, a wcale nie można odrzucać z góry nazwy oratorjum, wobec istnienia wówczas zwięzłych solowych oratorjów. Wybrnąć z tylu trudności, jeżeli nie zupełnie szczęśliwie, to przynajmniej obronną ręką, zdoła się tylko wówczas, gdy się przeprowadzi i przedstawi wyczerpującą analizę dzieła, na podstawie której będzie można zebrać cechy negatywne, decydujące o wykluczeniu jednej formy, oraz cechy pozytywne, skłaniające do przyjęcia drugiej za formę najwięcej stosowną dla kompozycji Pękiela. Zdaje się, że takie postawienie sprawy usprawiedliwia powód zajęcia się tym tematem, mimo istnienia już pracy d-ra Jachimeckiego, oraz uzasadnia zastosowaną w tej pracy metodę.

Niniejsza kompozycja, która w formie partytury z dokładnie umieszczonemi kreskami taktowemi dochowała się do naszych czasów jedynie w Pruskiej Bibljotece Państwowej, posiada następujący tytuł:

„Audite mortales à 2 Viol[e] di Gamba, Violono, 2 Canti, 2 Alti, 1 Ten[ore], Basso, di Sig[no]re Bartolo Pekel S[acrae] R[egiae] Mai[estatis] Polon[iae] Vice Maestro di Capella“.

Ten napis, zawierający zwłoszczone imię, a zniemczone nazwisko kompozytora, wraz z zaznaczeniem jego stanowiska wicekapelmistrza w prywatnej kapeli królewskiej (w Warszawie), które Pękiel posiadał do początku r. 1649, objaśnia poza tem jedynie rodzaj zespołu, na jaki dzieło zostało napisane, mianowicie na dwie viole di gamba, violone i organy i na dwa soprany, dwa alty, jeden tenor i jeden bas. Natomiast niczego nie tłumaczą dwa początkowe wyrazy, zaczerpnięte z tekstu literackiego; bo nie wyjaśniają nawet treści literackiej dzieła, a tem mniej jego przeznaczenia liturgicznego, czy pozaliturgicznego, nie mówiąc już o formie muzycznej utworu, składającego się z jedenastu [16]) ustępów („numerów“) o łącznej ilości 250 taktów, mianowicie z siedmiu numerów solowych, dwuch duetów, jednego tercetu i jednego sekstetu (oczywiście zawsze z akompanjamentem, którego w tej chwili nie bierzemy pod uwagę, mówiąc o duecie, czy tercecie, i t. p.). Akompanjament instrumentalny wykonują stale organy i violone, do których w ośmiu numerach przyłączają się dwie viole di gamba. Ostatnich nie można nazywać „violini di gamba“, jak to czyni dr. Jachimecki we „Wpływach

[15]) A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Lipsk, 1911, str. 53.

[16]) Nie „dziesięciu“, jak pisze dr. Jachimecki w Historji muzyki polskiej na str. 90, co jednak jest widocznem chwilowem przeoczeniem autora, gdyż we wcześniejszych „Wpływach włoskich“, str. 301, wyliczył autor wszystkie numery.

włoskich“ [17]), lecz, jak dawniej w Polsce mawiano, „wioldygamby“; nigdy bowiem „violini di gamba“ nie istniały, natomiast znano wiole o niższym i wyższym stroju, co ma zastosowanie i w utworze Pękiela.

Dla wokalnej obsady kompozycji żąda Pękiel samych głosów solowych; a więc sopran pierwszy śpiewa nr. III, alt pierwszy — numer I i VIII, tenor — nr. II i IX, bas — numer V i VII. Sopran drugi występuje jedynie w duecie z sopranem pierwszym (nr. X) i w tercecie z sopranem pierwszym i altem drugim (nr. VI); ostatni, t. j. alt drugi, pojawia się jeszcze w duecie z altem pierwszym (nr. IV); wreszcie wszystkie głosy solowe łączą się w sekstet w numerze ostatnim. Pojemność poszczególnych głosów solowych jest zgodna z ogólnie wówczas uznanemi zasadami; znacznie przekracza je jedynie bas solowy, również jednak zgodnie z ówczesną praktyką. Natomiast jedynie ze względu na praktykę dzisiejszą zasługuje na naszą uwagę sopran solowy, który śpiewa swe partje w obrębie od *d*¹ do *fis*², względnie nawet tylko do *f*² czy *es*², więc utrzymuje się przeważnie w regestrze średnim i dolnym tego głosu. Tak ograniczona pojemność głosu sopranowego, a nawet częste jego opadanie do mniej wygodnego dlań regestru dolnego świadczy o tem, iż bezwątpienia nie miał Pękiel na myśli sopranu niewieściego, lecz chłopięcy lub męski. Można być pewnym, że mimo, iż w Warszawie była czynną „nadworna śpiewaczka królowej“, Małgorzata Cattaneo z Medjolanu [18]), nie mogła ona widocznie być podówczas dopuszczoną do śpiewania partyj sopranowych w utworze o charakterze religijnym. Partje sopranowe w kompozycji Pękiela mógł śpiewać Baltazar Ferri i Ludwik Fantoni, lub jakikolwiek inny sopran męski. I dziś trzeba wybrać do odtworzenia tej partji sopranowej wykonawczynię o głosie pełnym, głębokim. Natomiast praktyka pisania na głos basowy o bardzo szerokiej pojemności sięga już ostatniej ćwierci XVI wieku. Pomijając wyjątkowo niskie prowadzenie głosu basowego w polifonji przez Orlanda di Lasso, umotywowane obecnością dobrego basisty w kapeli monachijskiej, wiemy, że śpiewak kapeli papieskiej Alessandro Merlo, obdarzony nieprawdopodobnie fenomenalną skalą, obejmującą trzy oktawy (— rzecz jasna, że tony bardzo wysokie musiał śpiewać falsetem —), nalegał, począwszy już od r. 1575, na kompozytorów, by mu dostarczali utworów solowych z towarzyszeniem jednego instrumentu, o tak obszernej pojemności głosowej [19]). Stefano Landi [20]) umieścił wśród aryj „a una voce“ (r. 1620) również solo basowe o znacznie obszerniejszej rozpiętości, niż to spotykamy u Pękiela. Wreszcie o sposobie

---

[17]) Str. 301. Natomiast zupełnie pomieszał autor obsadę instrumentalną w Historji muz. pol. str. 90, gdy zaznaczył, że kantata jest ułożona na dwa soprany etc. „z akompanjamentem skrzypiec, dwóch viole di gamba i organów“.

[18]) A. Poliński, Dzieje muzyki polskiej, Lwów, b. r. [1907], str. 128.

[19]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II/2, Lipsk, 1922, str. 47—48.

[20]) Tamże, str. 45.

pisania na głos basowy H. Schütza i innych wspomnimy zaraz niżej. Nic więc dziwnego, że Pękiel, który mógł mieć do dyspozycji tak dobrego basistę, jakim był w kapeli królewskiej Augustyn Euticius [21]), pisał swe partje basowe w „skromnych" — w stosunku do Landiego, czy wymagań Merla — rozmiarach dwuch oktaw, t. j. od *D* do d^1, przyczem nie nadużywał nawet tonów skrajnych, chociaż tony od *Es* do *G* są już jednak i u Pękiela w partji basowej zjawiskiem zwyczajnem.

W jedenastu numerach tej kompozycji stosuje Pękiel wyłącznie takt parzysty złożony: C. Zmianę tego taktu na $^3{}_2$ spotykamy tylko w toku numeru pierwszego na przeciąg dwuch taktów, przy wprowadzeniu łącznika instrumentalnego, oraz w toku numeru siódmego (na $^3{}_1$) przez siedm taktów; ostatnia zmiana, dokonana w tem jedynem miejscu wokalno-instrumentalnem, jest charakterystyczną z tego powodu, że takt nieparzysty został zastosowany przy opracowaniu muzycznem słów, wyrażających radość („iubilatio"): „venite, properate, intrate in g a u d i u m meum". Nastrój radosny spotykamy w całej kompozycji jeszcze tylko w ostatniem tutti, ale wyraźnych zwrotów w rodzaju „gaudium", „iubilate" i t. p. i tam nie znajdujemy; stąd możemy, zdaje się, że nie bez uzasadnienia, twierdzić, iż wyłącznym świadomym czy podświadomym motywem, decydującym o wprowadzeniu w tem miejscu taktu nieparzystego było sięgnięcie do rekwizytów starej praktyki motetowej z drugiej połowy XVI wieku, kiedy to, według spostrzeżenia d-ra Alberta Smijersa [22]), stosowanie taktu nieparzystego w miejscach o nastroju radosnym („iubilatio") było zjawiskiem powszechnem. W motetach Pękiela spotykamy się z tą manierą, choć obok niej będzie jeszcze takt nieparzysty odgrywał rolę środka kontrastu przy zestawianiu poszczególnych części motetu ze sobą, czego niema w „audite mortales", a co właśnie należy do ważniejszych cech kantaty.

Wszystkie numery kompozycji posiadają na początku systemu nutowego jeden bemol, co jednak wcale nie świadczy o jednolitości tonacji, gdyż istotnie są one napisane w kilku różnych tonacjach. Ważną w tym wypadku rzeczą jest jest jedynie to, iż numer pierwszy i ostatni posiada wspólną tonację, mianowicie lidyjską nietransponowaną, z obowiązującem jednak *„b"*. Wspólność tonacji pierwszego i ostatniego numeru stanowi cechę charakterystyczną rzeczywistych kantat z tego okresu [23]). Większość numerów środkowych posiada tonację dorycką transponowaną do kwarty górnej (Gb), przyczem tonacja ta zachodzi bez względu na nastrój tekstu opracowanego w danym numerze; np. zachodzi we wspomnianym już numerze siódmym, którego druga część zawiera tekst: „venite" (wyżej cyto-

---

[21]) Poliński, Dzieje muz. pol., str. 128.

[22]) Por. jego pracę p. t. Karl Luython als Motettenkomponist, w „Tijdschrift der Vereeniging voor Nederland. Muziekgeschiedenis", Amsterdam, 1923, str. 50.

[23]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II/2, Lipsk, 1922, str. 371.

wany), podczas gdy w pierwszej części tego numeru była wzmianka o smutkach („tribulationes“). Jest tu więc widoczny wpływ pojęć estetycznych 17 wieku, które przekazali nam: współczesny Pękielowi O. Atanazy Kircher T. J. (1602 — 1680), a w wieku 18. Jan Mattheson, uznający *„g-moll* transpositorius dorius“ za najpiękniejszą niemal tonację, nadającą się — zdaniem O. Kirchera — najlepiej do odtworzenia „dyskretnej, nabożnej radości“ [24]). Podstawową tonacją numeru czwartego i szóstego jest *c-moll,* jakkolwiek na początku systemu jest stale tylko jedno *„b“;* trudną natomiast do określenia jest tonacja numeru dziesiątego, gdzie w dwudziestu trzech taktach zachodzi *f-moll* (t. 1 — 3), *a-moll* (t. 4 — 9), *F-dur* (t. 10 — 12), poczem przez *g-moll* osiągnięte *d-moll* (.13 — 17) i znowu przez *c-moll* i *g-moll* do *d-moll* (t. 18 — 23). Zauważa takie zjawiska H. Riemann, w skutek czego przyznaje, iż z powodu ustawicznych modulacyj, zachodzących w recytatywach ówczesnych kantat trudno nieraz oznaczyć zasadnicze ich tonację. Ale abstrahując nawet od tego zupełnie niezdecydowania pod względem tonalnym w numerze dziesiątym, możemy zauważyć, że niemal wszystkie tonacje zachodzące w utworze Pękiela są, podobne jak w wielu kompozytorów 17 wieku, fikcją już tylko tonacyj kościelnych [25]), zwłaszcza, że poszczególne numery utworu rzadko kiedy kończą się, a nawet zaczynają w tonacji zasadniczej.

Pomijamy w tem miejscu przytaczanie tekstu kompozycji w całej jego rozciągłości, gdyż w razie zapotrzebowania go dla porównania z wywodami, które mu zaraz poświęcimy, jest on już obecnie dostępny dzięki opublikowaniu omawianego utworu w IV zeszycie „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej [26]). Twórca tekstu kompozycji, której na podstawie jej treści literackiej możnaby nadać tytuł jednego z oratorjów J. Carissimiego, t. j. „Extremum iudicium“ (Sąd ostateczny) [27]), nie jest nam zupełnie znany. Mógł nim być sam Pękiel, ale mógł i ktoś inny. Czynność jego, po powzięciu planu dzieła, ograniczyła się w dużej mierze do wyboru i zparafrazowania odpowiednich miejsc Wulgaty, oraz uzupełnienia i upiększenia ich za pomocą t. zw. „accidenti verissimi“ [28]), t. j. samodzielnie obmyślanych dodatków. Tekstem dosłownie powtórzonym z Wulgaty są następujące zdania: w numerze V-tym „Esurivi enim et non dedistis mihi manducare, sitivi et non dedistis mihi p o t u m“ (Mat. XXV, 42), przyczem rzeczownik „potus“ został w tekście kompozycji zastąpiony słowem „bi-

---

[24]) Dr. Adam Sołtys (Lwów), Georg Oesterreich, sein Leben und Werke, ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantale, dyssertacja berlińska, r. 1821, str. 68.

[25]) Guido Adler, Antonio Draghi, Kirchenwerke, w „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“, XXIII 1, str. V.

[26]) Warszawa, 1929.

[27]) Dr. Jachimecki, Historja muzyki polskiej, 1920, str. 90.

[28]) A. Schering, Geschichte des Oratoriums. Lipsk, 1911, str. 72.

bere"; w tymże numerze umieszczono z Wulgaty zdanie „Discedite a me, maledicti in ignem aeternum" (Mat. XXV, 41), przyczem wyrazy „discedite a me" zastąpiono wyrazami „ite ergo". Parafrazą Wulgaty są następujące zdania:

Pękiel nr. I.	*Św. Mateusz XXV.. 31.*
„Ecce Filius hominis in sede maiestatis suae venit".	„Cum autem v e n e r i t F i l i u s h o m i n u s i n m a i e s t a t e s u a, et omnes angeli cum eo, tunc s e d e b i t super s e d e m m a i e s t a t i s s u a e.
Pękiel, nr. VII.	*Św .Mateusz, XXV, 34.*
„Sed vos electi mei, qui in vita vestra egistis semper bona, fuistis mecum in tribulationibus, accipite mercedem vestram, venite, properate, intrate in gaudium meum. Videte gloriam meam et exultate".	„Tunc dicet Rex his, qui a dextris eius erunt: V e n i t e benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi".

Reszta tekstu kompozycji jest swobodnem uzupełnieniem, ożywieniem i udramatyzowaniem tekstu biblijnego; twórca posługuje się stale zwrotami zaczerpniętemi z pisma św. lub liturgji, jak np.: „quid hic statis miseri" (nr. VI) odpowiada analogicznemu tekstowi św. Mateusza „quid hic statis otiosi" (XX. 6.); zdanie znowu „ad iracundiam me provocastis" (nr. V.) jest często pojawiającym się zwrotem w proroctwach Izajasza i Jeremiasza; zdanie „plange ergo anima nostra super virum pubertatis suae, ulula misera" (nr. IV.) jest analogją do responsorjum z officium wielkotygodniowego, mianowicie „plange quasi virgo plebs mea, ululate pastores" etc. Nadto zasługuje w opracowaniu tekstu na uwagę gdzieniegdzie gra słów, tak charakterystyczna dla baroku 17 wieku: „amarissima amaritudine cruciabor", lub „Deus noster misericors et miserator, Pater misericordiarum", lub „ubi summa securitas et secura tranquillitas et tranquilla incunditas et incunda felicitas".

W całej akcji występują dwie, nie nazwane jednakże, osoby pojedyncze t. j. Anioł (nr. I., alt) i Chrystus (nr. V. i VII. bas), oraz ludzie sądzeni, przemawiający zarówno pojedyńczo jak i zbiorowo. Na uwagę zasługuje obsada partji Chrystusa Pana przez bas. Według spostrzeżeń A. Scheringa [29]) działo się to stale w kantatach kompozytorów niemieckich 17 wieku, jak Adama Kriegera († 1666), Henryka Schütza († 1672), Sebastjana Knüp-

[29]) Ueber die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren w „Bach-Jahrbuch", Lipsk, 1912, str. 113.

fera († 1676), Jana Rosenmüllera († 1684), którzy mogli się tu kierować trojakiego rodzaju względami: albo wpływem pasji gregorjańskiej, gdzie partje Chrystusa wykonuje bas, — albo troską o zniwelowanie, zatarcie pierwiastwa operowego (w operach włoskich powierzano recytatywy i arjoza niemal wyłącznie głosom wysokim), — albo wreszcie powodowali się względami na wykonawców chorałowych kantat niemieckich, którymi byli uczniowie szkolni, nie władający tak wyszkolonemi głosami, by można im było powierzać partje solowe (sopranowe, altowe lub tenorowe), pisano więc partje basowe, wykonywane przez dorosłych, pomagających w basach chórom szkolnym. Ostatni wzgląd odpada u Pękiela, albowiem wykonawcami jego kompozycyj byli soliści królewskiej kapeli w Warszawie, boć przecież utwór ten napisał Pękiel jako „vice Capellae Magister S. R. M. Polon".

Między partją anioła i uczestników jako podmiotów sądu, a to zarówno zbawionych jak potępionych, brak podziału na poszczególne głosy solowe. Alt pierwszy śpiewa bowiem i partję anioła (nr. I.) i bierze udział w duecie potępionych (nr. IV.) i wychwala majestat boski (nr. VIII.). Żadnej różnicy w obsadzie głosowej nie spotykamy przy partjach zbawionych i potępionych, gdyż słowa jednych i drugich śpiewa ten sam tenor, zaś sopran pierwszy występuje tylko raz solowo, a zespoły (duet i tercet) obu rodzajów ludzi, t. j. potępionych i zbawionych, są obsadzone przez te same głosy (sopran pierwszy z drugim i sopran pierwszy z drugim i altem drugim). Tok akcji przedstawia się następująco: wezwanie na sąd (nr. I.), niepokój przewidujących wyrok potępionych (nr. II.—IV.), wyrok na potępionych (nr. V.), narzekanie potępionych (nr. VI.), wyrok wybranych (nr. VIII—XI., przyczem należy zauważyć gradację w obsadzie: nr. VIII. i IX. sola, nr. X. duet, nr. XI. tutti).

Tak przedstawia się tekst kompozycji i jego rozczłonkowanie. Trudno temu tekstowi (prozaicznemu) przyznać większą wartość literacką. Natomiast rozczłonkowanie jego jest dobre.

Literatura poświęcona twórczości kantatowej do r. 1650 nie zna dotychczas kantat religijnych z tekstem łacińskim. Wszystkie bowiem, zbliżone do tej formy utwory łacińskie są jeszcze motetami koncertującymi lub djalogami, czy wreszcie oratorjami; rymowane zaś — nawet pod nazwą „Cantata" — są po największej części pieśniami. Nie wiemy więc, czy kantaty łacińskie, o ile wogóle już istniały, posługiwały się do budowy melodji gotowym materjałem. Natomiast niemieckie kantaty religijne z rymowanym tekstem posługiwały się pieśnią kościelną, np. chorałowe kantaty Jana Hermana Scheina z r. 1626, Tobjasz Michaela z r. 1637 czy znacznie młodsze Seb. Knüpfera [30]), nie wydane zresztą za życia kompozytora [31]); świeckie

[30]) Schering, Ueber die Kirchenkantaten, str. 87.

[31]) Riemann, Musiklexikon, wyd. 11, str. 916, art. Knüpfer.

kantaty włoskie, również rymowane, które we właściwym tego słowa znaczeniu rozwinęły formę kantaty, są zależne od „cantus prius factus" w postaci „basso ostinato", np. „Canti spirituali" B. Ferrariego z r. 1637 [32]); natomiast najwcześniejsze włoskie rzeczywiste kantaty religijne, chociaż tak jeszcze nie nazwane, są nieraz niezależne od wpływów chorału, czy pieśni kościelnej, np. „O notte amata del piu bella" (kantata na Boże Narodzenie), czy „Ecce ch'io verso il sangue" (monolog męczennika) Jana Chrzciciela da Gagliano z r. 1623 [33]). Analizując wszechstronnie kompozycję Pękiela należy nam zastanowić się, w jakim pozostaje ona stosunku do powyższych rodzajów kantat ze względu na źródło jej melodji. Zauważamy odrazu, że pod tym względem nie posiada utwór Pękiela żadnych cech wspólnych z kantatami chorałowemi Niemiec, stanowiącemi część liturgiczną protestanckiego nabożeństwa (stąd: chorały!); nie ma jednak również utwór Pękiela oparcia o „basso ostinato". Melodyka jego pochodzi wyłącznie z inwencji kompozytora, przyczem brak w niej nietylko oparcia o chorał gregorjański czy pieśń kościelną, lecz brak w niej nawet wpływów rytmiki chociażby pieśni ludowej.

Tekst, wyposażony melodją, płynie w kompozycji Pękiela jednym nieprzerwanym ciągiem, t. j. bez powtarzań, zarówno w recytatywach i arjosach, jak i w zespołach. Poza jednorazowem powtórzeniem krótkich zdań z tą samą melodją, jak „ecce iudex iustus (12—15), „surgite mortui" (21 i 23), „ite ergo" (104 — 105). a więc może jeszcze w myśl starej zasady motetowej: „ten sam tekst — ta sama melodja", — nie znajdziemy w kompozycji powtórzeń całych zdań; powtarzają się jeszcze jedynie poszczególne wyrazy, a i to rzadko, np. „venite, venite, venite" (24 — 25 i 148 — 150), oraz cząstki zdań w odpowiedziach na krótki temat, np. „quoniam dimisit te" (79 — 81), „vita laboriosa" (113 — 115). Co się tyczy ostatniego wypadku ,to należy zauważyć, że zdarza się, iż nawet nieliczne zresztą imitacje posuwają tekst naprzód, gdyż w odpowiedzi na temat zjawia się dalsza cząstka tekstu zamiast logiczniejszego w tym wypadku powtórzenia tekstu, np. w taktach 239 — 240, gdzie na temat „ubi summa securitas" zjawia się odpowiedź ze słowami „et secura tranquillitas". Te jednak zarówno identyczne niemal znaczenie tych zdań, jak i onomatopea usprawiedliwiają tego rodzaju opracowanie tekstu. Mówiąc więc o rozczłonkowaniu melodyj łącznie z podstawionym pod nie tekstem, stwierdzamy w tej kompozycji nieaktualność motetowej zasady: „ten sam tekst — ta sama melodja", gdyż w kompozycji tej tekst raz opracowany, nie powta-

---

[32]) Tenże, Der Basso ostinato und die Anfaenge der Kantate, w „Sammelbaende der I. M. G.", XIII, Lipsk, 1912, str. 538.

[33]) Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik, IV, str. 792. (Wątpliwość Leichtentritta, czy męczennikiem wygłaszającym monolog nie jest przypadkiem Mojżesz, jest o tyle nieuzasadniona, że Mojżesz zmarł śmiercią... naturalną; więc nie mógł być męczennikiem).

rza się więcej poza omówionymi nielicznymi wyjątkami. Również nieaktualną jest tu dalsza zasada motetu: „nowy tekst — nowa melodja", gdyż przy zupełnem niemal wykluczeniu powtarzania tekstu musiałby kompozytor wyrzec się środków stosowanych przy t. zw. przekomponowaniu tekstu, t. j. wyzyskaniu tematu przez przenoszenie go na inne stopnie, inwersji tematu, imitacyjnego powtórzenia kilku początkowych nut poprzednio już wyśpiewanego tematu, wogóle wszelkich środków, jakiemi posługuje się technika kompozytorska przy wyzyskaniu tematu, a musiałby się natomiast ograniczyć do niezawsze interesującego snucia nowych cząstek melodji.

Jakże więc przedstawia się w omawianej kompozycji rozczłonkowanie melodyjne?

Każdy poszczególny numer kompozycji składa się z szeregu symetrycznych (np. dwutaktowych) lub asymetrycznych, sylabicznych odcinków melodyjnych, nie tworzących jednak razem symetrycznych okresów ośmio-, dwunasto- i t. d. taktowych, stąd też żaden numer kompozycji nie da się podciągnąć pod schemat formy dwu-, a tem mniej jeszcze trzyczęściowej, czyli, że tekst jest tu przekomponowany. Stosunek zaś poszczególnych odcinków melodyjnych do siebie przedstawia się następująco:

a) odcinek drugi, trzeci i t. d. jest warjacją odcinka pierwszego (tematu), dokonaną za pomocą przeniesienia go na inne stopnie, odwracania, rozdrabniania nut ze względu na ilość zgłosek dalszego tekstu; techniką tą posługują się najwcześniejsi kompozytorowie motetów koncertujących, jak Hieronim Marinoni („motetti a una voce", 1614), Ludwik Bellanda (1607, 1610, 1613);[34])

b) odcinek drugi imituje trzy początkowe nuty tematu, poczem snuje swobodnie aż do zakończenia odcinka;

c) każdy odcinek jest melodyjnie niezależny od poprzedniego, jest jedynie muzyczną ilustracją danego tekstu, przyczem klasyczna prostota dykcji zdaje się wskazywać albo na wpływy poprawnej deklamacji stylu florenckiego [35]), albo może nawet na Carissimiego [36]), którego dzieła ukazały się jednakże w druku dopiero w r. 1647 [37]), a więc nie były najprawdopodobniej jeszcze znane Pękielowi w chwili tworzenia tej kompozycji;

d) w pewnem miejscu zostają odcinki sylabicznie przerwane przez melizmat o daleko szerszem rozpięciu, niż to, które znamy z motetów i mszy Pękiela i to zarówno napisanych w stylu dawnym jak i w stylu koncertującym; koloratury zachodzące w tej kompozycji składają się począwszy od 16 (t. 55—56) do 42 (t. 16—18), a nawet 80 nut (t. 158—165).

---

[34]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II/2, str. 312 i 321.

[35]) Tamże, str. 377.

[36]) Tamże, str. 328.

[37]) Tamże, str. 68.

Jest samo przez się zrozumiałe, że w jednym numerze nie zachodzą razem wszystkie wymienione stosunki między poszczególnymi odcinkami. Przekomponowanie tekstu polega na tem, że w jednym numerze wyzyskuje kompozytor temat przedstawiający się jako odcinek dwutaktowy, który poddaje warjacji zapomocą przenoszenia go na inne stopnie wraz z dowolniemi zmianami melodyjnemi i rytmicznemi, poczem dobiera podobnie zbudowany temat drugi i postępuje z nim jak z poprzednim, wreszcie trzeci, a w końcu stosuje koloraturę (melizmat). Zachodzą tu więc kombinacje wyliczone pod $a + d$ (nr. I.); w innym całym numerze zachodzi tylko kombinacja $c + d$ (nr. III.); w innym tylko c (nr. V.); w innym jeszcze $c + a + d$ (nr. VII: recytacja „sed vos electi“, praca tematyczna „venite“, koloratura „exultate“).

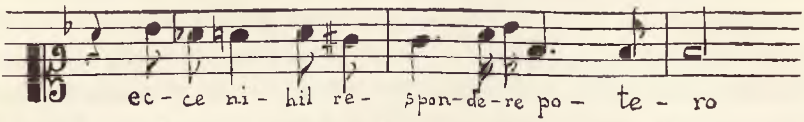
W związku ze stylem monodycznym odznacza się budowa rysunku melodynego zupełną swobodą, nie krępowaną kontrapunktycznemi regułami budowy melodji. To jedno tylko możemy zaznaczyć, że skoki w partji wokalnej nie dochodzą bezpośrednio po sobie ponad oktawę. Zauważamy więc:

skok oktawy w dół: alt pierwszy t. 249. w środku wyrazu,
skok małej septymy w górę: alt drugi t. 120—121.
skok wielkiej seksty w górę: bas t. 161,163.
skok wielkiej seksty w dół: sopran pierwszy t. 60.
skok małej seksty w dół: bas t. 91, t. 162, 163.
skok zmniejszonej kwinty w górę: sopran pierwszy t. 66.
skok zmniejszonej kwinty w dół: pospolity, np. t. 40—41.

Skok zmniejszonej kwarty w górę i w dół jest już w całej ówczesnej twórczości zjawiskiem pospolitem, zjawiskiem datującem się od ostatniej ćwierci XVI wieku. U Pękiela spotykamy go nie tylko w tej kompozycji, bo również zauważamy go dość często w dziełach napisanych w stylu a cappella. Natomiast brak jeszcze skoku tercji zmniejszonej i sekundy zwiększonej, brak również chromatyki w partji wokalnej, o ile pominiemy miejsca „diësis“ po pauzach; np. t. 76—77: *d, pauza, dis* (alt drugi); t. 218—219: *h, pauza, b* (sopran drugi). Tak podkreślany przez dra Jachimeckiego zwrot chromatyczny przy wyrazach „ecce nihil respondere potero“ (t. 57—59), w którym „fraza melodji wyraża jakoby zakłopotanie i onieśmielenie..., fraza nawskroś nowoczesna, [która] mogłaby się znajdować w niejednym dzisiejszym dramacie muzycznym lub pieśni, francuskiej czy niemieckiej“... [38]) jest niestety najpospolitszym błędem rękopisu, którego cyfrowanie w tem miejscu jest w dodatku również nie wolne od zarzutu. Błąd polega na tak często spotykanem w rękopisach XVI i XVII wieku przeoczeniu kopisty, który pierwszą nutę frazy rozpoczął pisać na linji wyższej lub niższej niż ta,

[38]) Dr. Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 304.

na której nuta znajdowała się w oryginale. Stąd powyższa fraza, która w kopji ma postać następującą:



wyglądała w oryginale najpewniej tak:



Do kopji zakradł się więc przeskok na linję niższą i ponadto przestawienie znaków akcydencji (najpierw bemol, poczem kasownik, zamiast odrotnie, chociaż błędne umieszczenie tych znaków mogło zachodzić w oryginale) wreszcie dostał się zbędny krzyżyk przy nucie *g*, który w oryginale mógł mieć znaczenie zbędnego i tam zresztą kasownika ostrzegawczego przed *a* („nie śpiewać *as* lecz *a*“), albo też nie było tego krzyżyka wogóle w oryginale, więc pochodzi on od kopisty. Dr. Jachimecki byłby niewątpliwie wykrył błąd, gdyby był zwrócił uwagę nie na samą frazę melodyjną, ale również na harmonję i starał się wytłumaczyć współbrzmienie harmoniczne, a ponadto zastanowił się nad nieprawidłowością pisowni:



która w danym wypadku musiałaby według zasad ortografji tak wyglądać:



bo w postaci podanej przez autora nie jest ta fraza do pomyślenia ani w ówczesnej ani w dzisiejszej muzyce.

W związku z rysunkiem melodyjnym nieskrępowanym kontrapunktycznemi prawidłami melodji, należy zwrócić jeszcze uwagę na pewne zwroty melodyjne. Szczególnie charakterystycznych poza zwrotami powstałymi wskutek częstego posługiwania się kwartami zmniejszonemi, nie znajdziemy w tej kompozycji. Do rzadkości należą dwa tego rodzaju następujące po sobie w kierunku dolnym skoki, iż tony skrajne tworzą ze sobą interwał oktawy (t. 60) albo w kierunku górnym duodecynym (t. 163: *D - B - g* w koloraturze). Więcej swobód melodyjnych zauważamy jedynie w instru-

mentalnym głosie basowym (continuo). Zachodzą tam skoki zwiększonych kwint zresztą w miejscu t. zw. martwego interwału (t. 90 — 91: *F-cis*), wielkich septym (t. 142 — 143: *D-cis*), oraz chromatyczne podwyższenie tercji w trójdźwięku małym przy bezpośredniem połączeniu go z poprzedzającym trójdźwiękiem wielkim (t. 176 — 178: *c - cis - d* w harmonji *CI - d^V - dI)* ale i tu zachodzi interwał martwy między harmonją *C-dur*, a *d-moll*. Sfera śmiałych kombinacyj akordów i ostrzejszych dyssonansów nie sięga u Pękiela zbyt daleko, a wogóle nie osięga wyżyn. D. Belliego [39]) i Klaudjusza Saraciniego [40]), którzy swe dzieła tworzyli już między rokiem 1614 a 1624, nie mówiąc o harmonji madrygalistów. Zestawianie więc pod tym względem Pękiela z Bellim i Saracinim jest znaczną przesadą [41]).

Rytm idzie w zupełności w parze z deklamacją tekstu, co jest wcale rzeczą dziwną wobec zasad monodji XVII wieku, jako reakcji przeciw polifonicznej polirytmice epoki poprzedniej.

Przy niemal zupełnie sylabicznym podkładzie tekstu (z wyjątkiem oczywiście koloratur) tak w recytatywach i ariosach jak i w zespołach, podkreśla Pękiel rytmicznie zgłoski akcentowane przez umieszczenie nad niemi nut podwójnej wartości rytmicznej w stosunku do zgłosek nieakcentowanych, lub nut punktowanych, czy wogóle nut o większej wartości rytmicznej, osiągniętej np. przez zastosowanie synkopy. Tą samą rolę spełnia umieszczenie tonu wyższego nad zgłoską akcentowaną od tonu danego zgłosce nieakcentowanej. Przy nutach o różnej wartości rytmicznej przypada zgłoska akcentowana na mocną część taktu. Piękny przykład prawidłowego zaakcentowania muzycznego zgłoski akcentowanej mimo, iż posiada ona nutę mniejszej wartości rytmicznej i niższą od nut zgłosek nieakcentowanych, zawierają takty: 49, 91, 139. Ósemka z punktem na mocnej części taktu wystarczyła tu zupełnie dla prawidłowego zaakcentowania, mimo, iż pominięto inne reguły. W tem prawidłowem akcentowaniu nie zauważamy niemal zupełnie wyjątków. Jedynym bardzo jednak drastycznym jest tylko zdanie „ecce nihil respondere potero“ (t. 57 — 58), gdzie silny akcent muzyczny (ćwiartka z kropką na mocnej części taktu) wypadł na zgłoskę „pon“ w bezokoliczniku słowa „respondere“, należącego wszak do drugiej konjugacji. Obok tego ujemnego wyjątku, będącego może chwilowym błędem pamięci u kompozytora, spotykamy czasem również zaakcentowane rytmicznie małoznaczne wyrazy, zaakcentowane przez to, że nad niemi leży nuta wysoka, np. et confusus (t. 66). Te pozbawione

[39]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. Musik, IV, 798—803 i H. Riemann, Hdb. d. Mg., II/2, str. 288—290.

[40]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. Musik, IV, str. 816—832 i H. Riemann, Hdb. d. MG., II/2, str. 297 ff.

[41]) U Dr. Jachimeckiego we Wpływach włoskich, str. 306 (nazwisko Saraciniego błędnie pisane).

własne akcentu części mowy otrzymują jednak niekiedy akcent muzyczny ze względu na położenie i znaczenie, jakie posiadają w pewnem zdaniu; np. w zdaniu „et, si tacuero, amarissima amaritudine cruciabor in tenebris“ posiada silny akcent „si“ (t. 42), lub podobnie „quid hic statis miseri“ (t. 84 — 85). Czasem spotykamy jednak zgłoski, na które przypada akcent wyrazu, a które mają nutę krótszej wartości rytmicznej, niż należąca do tegoż wyrazu zgłoska nieakcentowana; zachodzi to najczęściej w tym wypadku, gdy nuta dłuższej wartości (np. półnuta lub cała nuta) przypadnie na ostatnią zgłoskę wyrazu dostatecznie silnie zaakcentowanego środkami wyżej wskazanemi, wówczas więc na zgłoskę nieakcentowaną, mimo, iż posiadającą nutę dłuższej wartości, przypada dynamiczne decrescendo (kadencje). Pozatem zasługują jeszcze na wyszczególnienie następujące i podobne przykłady:



Jak z tych przykładów widzimy, zostaje tu zniwelowane muzyczne zaakcentowanie zgłoski ostatniej przez melizmat o wybitniejszej rytmice, leżący wraz z nutą punktowaną nad akcentowaną zgłoską wyrazu. Wreszcie zachodzi niejednokrotnie obok prawidłowego akcentu głównego równie silne uwydatniony któryś z pobocznych akcentów tegoż wyrazu np. praévaricatóres (t. 5 — 6), tribulátiónibus (t. 144 — 145), ale i tu stanowisko akcentu głównego zostaje silniej podkreślone czyto przez nutę wyższą, czy też przez to, że akcent główny wypada na najsilniejszej części taktu. Słowem kompozycja Pękiela odznacza się (poza jednem zbyt jaskrawem przeoczeniem) wzorową deklamacją.

Trzy melizmaty o szerokiem rozpięciu (koloratury) mają w omawianym utworze Pękiela jedynie cel muzyczno-poetyczny, a nie cel rytmicznego podkreślaniu zgłosek akcentowanych. Zadaniem dwóch z nich jest kolorystyka muzyczna wyrazów „canit“ w zdaniu „ecce tuba canit“ (t. 16 — 18) i „consurget“ w zdaniu „cum adversum me terra consurget“ (t. 55 — 56· melizmat gamowy z dołu ku górze, aż do decymy). Zadaniem trzeciej koloratury jest ilustracja nastroju radosnego w zdaniu „videte gloriam meam et exultate“ (t. 158—165). Melodja tych koloratur jest mało urozmaicona, gdyż albo tworzą ją biegniki o charakterze gamowym, albo tworzy je kilka mniejszych grup nutowych powtórzonych progresyjnie, złączonych następnie z nową taką grupą podobnie powtórzoną. Stąd też najtrafniej spełnia swoje zadanie jedynie koloratura nad wyrazem „consurget“ (t. 55 — 56), zaś najwięcej naiwną może się dziś wydać koloratura nad wyrazem „canit“ (t. 16 — 18). Rytmika jest w dwuch koloraturach

(t. zn. poza koloraturą „consurget") bardzo jednostajna, gdyż zachodzą w nich jedynie wartości ósemek i szesnastek nawet bez punktowania. Zresztą nie różnią się co do swej wartości koloratury Pękiela od koloratur pierwszych monodystów włoskich i niemieckich, t. zn. nie są od nich ani lepsze ani gorsze, o czem można się przekonać śledząc przykłady podane w „Handbuch" Riemanna [42]) i tegoż „Historji muzyki w przykładach" [43]. Obok tych trzech melizmatów o charakterze muzyczno-poetyckim zauważamy kilka stereotypowych melizmatów trzy-, cztero- i pięcionutowych, służących do muzycznego zaakcentowania zgłosek w kadencjach. Zjawiają się one wyłącznie w zespołach, i to w głosie środkowym lub dolnym (t. 81—82, 114—115, 119, 137, 204).

Po wyliczeniu cech stylistycznych należy jeszcze podać krótką charakterystykę melodyj. W budowie melodji opartej czy to na pracy tematycznej (omówiony wyżej typ „a" i „b"), czy snującej się bez przerwy w niezależności poszczególnych odcinków od siebie (typ „c") zachodzi typ pośredni między recytatywem a arją, co trafnie zauważył i określił dr. Jachimecki [44]) w następującem zdaniu: „Styl partyj solowych... jest najszczęśliwszą wypadkową między ariosem, a swobodnym recitativem; przewagę w jednym lub drugim kierunku usprawiedliwia zawsze treść tekstu". Przeważa jednak technika zbliżona do recytatywu, a rozmiary poszczególnych numerów zależą, poza wpleceniem koloratury, wyłącznie od długości tekstu. Melodja Pękiela wykazuje zarazem zależność od pierwiastka harmonicznego, mało natomiast ma związku z melodyką kontrapunktyczną. W recytatywach uwydatnia się to w stosunku partji wokalnej do głosu generałbasowego i towarzyszących instrumentów, gdzie głos generałbasowy jest głosem stanowiącym „fundamento", a nie „ornamento" monodji [45]) — głosem nie samodzielnym, jak w kontrapunkcie, lecz jedynie towarzyszącym, podpierającym, uwydatniającym harmonje. W zespołach, zwłaszcza w tercecie i chórze, wybija się ta różnica między melodyką monodyczną a kontrapunktyczną przez żywą, deklamacyjną rytmikę poszczególnych głosów. Takty 113—115 i 232—237 omawianej kompozycji wykazują uderzające pod tym względem podobieństwo z podanym przez Leichtentritta wyjątkiem z „Madrigali contertati" (1640 r.) Jana Rovetty [46]), czy Ignacego Donatiego lub Kl. Monteverdiego [47]). Linja melodyjna tak monodyj jak duetów wykazuje mimo wspomnianych już wcięć (cezur) rzadko jeszcze wcięcia symetryczne, któreby odpowiadały późniejszemu pojęciu poprzednika

---

[42]) II/2, str. 35 i n., 47, 65, 70, 313, 324, 335, 347.

[43]) Musikgeschichte in Beispielen, wyd. 2, Lipssk, 1921, str. 170—174 (H. Schütz).

[44]) Wpływy włoskie, str. 306.

[45]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV. str. 815.

[46]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV, str. 878.

[47]) Leichtentritt, Geschichte der Motette, str. 255 i 260.

i następnika w muzyce klasycznej czy nawet współczesnej pieśni zwrotkowej (np. arji Jana Fel. Sancesa z r. 1633 [48]). Brak jej również wybitnych punktów kulminacyjnych; głos faluje w obu kierunkach, zależnie od treści poszczególnych wyrazów tekstu. Nie wielkie zresztą posługiwanie się koloraturą ma swoje źródło przedewszystkiem we wpływach opery, z którą Pękiel dobrze się zapoznał, choćby na dworze Władysława IV. O ile bowiem mowa o malarstwie muzyczno-poetycznem koloratur, to zadanie takie spełnia bez zastrzeżeń, jak wspomnieliśmy, jedynie koloratura do słowa „consurget" (t. 55—56), dwie inne posiadają więcej cechę sposobności do brawurowego popisu śpiewaka. Obok tych szczegółowo omówionych cech charakterystycznych melodji możemy jeszcze przytoczyć uwagi natury estetycznej wypowiedziane przez dra Jachimeckiego. Charakterystyczną cechą numeru pierwszego (wezwania na sąd) jest zimny, wyniosły ton Anioła, posłusznego posła majestatu boskiego; los śmiertelnych nie wzbudza w aniele współczucia [49]. „W solo tenorowem (numer drugi) zamknął Pękiel tyle wyrazu dramatycznego, w serdecznej melodji i głębokiej harmonji, że ustęp ten jest wprost klasycznym przykładem pierwszorzędnego talentu dramatycznego jego świetnego twórcy. Rozpacz i złamanie słyszymy w tych nawskroś nowoczesnych taktach" [50]. „Ustęp ten jest dla nas rewelacją potężnego wprost talentu na polu stylu dramatycznego; podobnie g ł ę b o k i c h (rozstrzelenie pochodzące od dra J.) pomysłów nie znajdziemy w najtragiczniejszych momentach stworzonych do czasów Pękiela oper. Genjalny Monteverdi, stojący w zbyt luźnym, historycznym tylko stosunku do bohaterów swoich oper, nie zdobył się ani razu na tak porywającą melodję, na ten patos w przejściach harmonicznych. Całe to reciativo-arioso wygląda na anachronizm w tych czasach; dopiero niemal w wieku Ryszarda Wagnera muzyka ta byłaby współczesną. Tajemnica, skąd Pękiel mógł w uchwyceniu wyrazu tego być tak niezmiernie innym od reszty kompozytorów epoki, leży w tem chyba, że poezja (sc. jaką tchnie w tem miejscu ten tekst prozaiczny —dopisek mój), do której dotwarzał muzykę, stała się mu tak bliską, częścią jego własnej jaźni niejako i że dopiero na takim stosunku między poetyckim odczuwaniem a twórczem natchnieniem muzycznem Pękiela wyrosły te jego pomysły, genjalne wedle naszej oceny" [51]. Zgadzam się z autorem tej entuzjastycznej charakterystyki, że ten numer kompozycji jest dowodem pierwszorzędnego talentu dramatycznego Pękiela (choć niestety jedynym w całej dosyć obfitej a znanej nam już spuściźnie po kompozytorze). Ponieważ można zarazem uważać ten numer za najpiękniejsze

---

[48]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV, str. 850.
[49]) Dr. Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 302.
[50]) Tamże.
[51]) Dr. Jachimecki, Historja muzyki polskiej, Warszawa, r. 1920, str. 90—91

miejsce w całej kompozycji, choć równie piękny ,aczkolwiek w innym rodzaju, o innym, więcej lirycznym nastroju, jest tercet „O vita ista misera“ i ponieważ numer ten należy istotnie do niepospolitych zjawisk we współczesnej Pękielowi twórczości muzycznej, więc entuzjazm autora tej charakterystyki jest uzasadniony. Natomiast kilka wyrażeń tej charakterystyki nie jest dla mnie dosyć jasnych. Niewiem co mam rozumieć np. przez wyrażenie „nawskroś nowoczesne takty“, albo przez zdanie, że „dopiero niemal w wieku R. Wagnera muzyka ta byłaby współczesna“. Jeżeli w niem chodzi o pomysły harmoniczne i o patos w przejściach harmonicznych, na jaki Monteverdi nie zdobył się rzekomo ani razu, to twierdzę, że pod względem harmonicznym właśnie Pękiel nie zdobył się nigdy na tak śmiałe kombinacje, jakich cały szereg dali nam nietylko jego współcześni ale nawet i jego poprzednicy włoscy. Chcę przez to powiedzieć, że ani w tym numerze, ani w całej twórczości Pękiela niema ani takich akordów dyssonansowych, jakie znamy już z dzieł niektórych pierwszych monodystów włoskich, ani niema tak nagłych modulacyj, jakie zachodzą również u nich, więc sprawiają nieraz przez swe niespodziewane, nieoczekiwane zjawienie się wrażenie równie silne, jeśli nie silniejsze nawet od tego ustępu w dziele Pękiela. Do takich kompozytorów należą: P. Benedetti [52]), może i M. da Gagliano [53]), a z pewnością Fr. Cavalli [54]). Pod każdym zaś względem może wejść w porównanie z „Heu, me miserum“ Pękiela wyjątek z „Orfeusza“ (r. 1607) Monteverdiego [55]), któremu właśnie Pękielowskie „Heu, me miserum“ nie dorówna swą stroną harmoniczną. Jeżeli zaś chodzi o tajemnicę dramatycznego wyrazu serdecznej, porywającej melodji, to możemy wskazać, że wyraz ten osiągnął Pękiel znowu wcale prostemi środkami, znanemi i powszechnie używanemi przez muzyków jemu współczesnych. Prawda, że środki te nie straciły i dziś jeszcze swej wartości, podobnie jak nie straciła jej harmonja madrygalistów, czy monodystów w rodzaju Monteverdiego. Są nimi pewne sposoby ilustrowania muzycznego pytań literackich, polegające na użyciu opadającej sekundy i wstępującej po niej małej tercji, jednakże nie nad kadencją frygijską (t. 30 — 31), czego dawno już przed Pękielem używali włoscy kompozytorowie, jak M. da Gagliano w swej „Dafne“ (r. 1608) lub Monteverdi w „Ariannie“ (również r. 1608) [56]). Do tych samych celów służy również Pękielowi kadencja frygijska w takcie 35. Tą samą kadencją frygijską, z zastosowaniem jedynie skoku zmniejszonej kwinty w dół w pochodzie melodycznym, ilustruje Pękiel „rozpacz i zła-

---

[52]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV, str. 797—798, przykłady z drugiej księgi „Musiche“ (r. 1613), nr. 2, 16, 17, 20.

[53]) Tamże, przykład na str. 792.

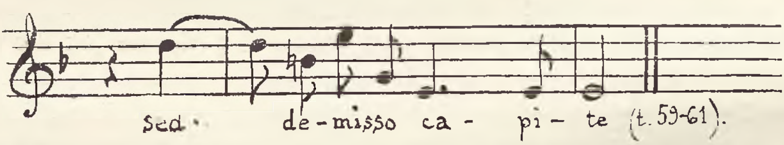
[54]) Tamże, przykłady na str. 637.

[55]) Tamże, str. 566—567.

[56]) Riemann, Hdb. d. Mg., II/2, str. 212—213.

manie". Tych więc wszystkich środków, daleko liczniej i śmielej stosowanych przez pierwszych monodystów, a choćby już nawet madrygalistów włoskich nie można nazywać nawskroś nowoczesną muzyką. Ale mimo wykazania, iż niema w drugim numerze omawianej kompozycji ani jednego zwrotu harmonicznego i ani jednego zwrotu melodycznego takiego, któryby nie był znany już poprzednikom Pękiela, nie obniżam przez to samo niezwykłej wartości tego numeru. Jest to bowiem utwór, w którym kompozytor przy pomocy powszechnie wówczas znanych i używanych środków melodynych i harmonicznych zdołał najtrafniej przez siebie uchwyconą treść nastrojową, zawartą w tekście, przelać w muzykę, najlepiej tej treści odpowiadającą, skutkiem czego stworzył drobne dzieło o niepospolitej wartości artystycznej. Jeżeli taką kompozycję pod każdym względem doskonałą, bo bez cienia niedociągnięcia w jakimkolwiek kierunku, a o wszelkich możliwych do pomyślenia przymiotach uzna się za arcydzieło, to można o twórcy jej twierdzić, iż wzniosł się w niej do wyżyn dostępnych genjuszom .Jeżeli jednak od genjusza zechce się ponadto wymagać pomysłów z dziedziny techniki, wybiegających znacznie poza teraźniejszość, to oczywiście nie będziemy mogli przyznać Pękielowi rysu genjalności.

W numerze trzecim — aby w dalszym ciągu toczyć wywody treści hermeneutycznej — musimy naturalnie z powodów znacznie wyżej przytoczonych, odrzucić wrażenie „zakłopotania i onieśmielenia" [57]), przypisywane przez dra Jachimeckiego frazie do słów „ecce nihil respondere potero" (t. 57 — 59). Zauważymy natomiast ze swej strony, że trafnie zostało podkreślone muzycznie, obok wyrazu „consurget" (t. 54 — 56) zdanie „sed demisso capite":



Rzewnym nastrojem odznacza się numer czwarty: „Plange ergo, anima nostra", podkreślający muzycznie dobrze wyrazy „et plora" (t. 77 — 78), jakkolwiek należałoby się w tym numerze spodziewać więcej wyrazu lęku, trwogi, czy nawet rozpaczy, skoro spotykamy w tekście zdanie: „quoniam dimisit te sponsus tuus Christus", ilustrowane muzycznie dosyć naiwnie.

Przytaczamy dalszy ciąg charakterystyki dra Jachimeckiego: „Arioso" basu „Quid hic statis miseri" (numer piąty) jest utrzymane w tonie, w którym przebija się zarówno wyrzut, jak i nieugięta wola wiecznego sędziego; w zakończeniu szczególniej groźnie brzmi fraza potępienia „ite ergo maledicti" (t. 104—107) [58]). „Następujący po nim tercet „O vita ista misera"

---

[57]) Wpływy włoskie, str. 304.

[58]) Wpływy włoskie, str. 304.

(numer szósty) jest przez swój lamentacyjny nastrój muzyczny silnym kontrastem do energicznego charakteru ariosa basowego. Melodja pierwszego sopranu jest przejmująco rzewną[59]). Możemy do tej trafnej charakterystyki dodać uwagę, że jednak po tekście „vita misera, caduca, laboriosa..., quae non est vita dicenda, sed mors...“ spodziewaliśmy się raczej nastroju wybuchowej rozpaczy, niż „melodji lamentacyjnej, przejmująco rzewnej (!)“. Widocznie Pękiel był jednak nie tyle „talentem dramatycznym“ mimo, iż zdobył się na dramatyczne „Heu me miserum“[60]) ile raczej liryczno-kontemplacyjnym, na co posiadamy w twórczości jego więcej dowodów, że tylko przytoczę opublikowane już przezemnie tematy: motetu „Dulcis amor Jesu“ i trzeci temat mszy „la Lombardeska“[61]).

Charakter numeru siódmego odpowiada męskiemu charakterowi numeru piątego. „W ton przeważnie radosny przechodzi muzyka w drugiem solo basowem, w którem słowa Chrystusa są skierowane do sprawiedliwych“[62]) (t. 148 — 155). Gdybyśmy w ten sam sposób chcieli podać charaktrystykę melodyjną dalszych numerów, to zauważylibyśmy raz jeszcze nastrój radosny w duecie (nr. dziesiąty), oraz w poprzedzającem go solo tenorowem. Natomiast brak szczególniejszego, wybitnego nastroju zdradza krótkie solo altowe (nr. ósmy). Dr. Jachimecki podaje charakterystykę tych wszystkich numerów w następujących trafnych słowach: „Inne ustępy kantaty zajmują nas stale zarówno w kierunku treści muzycznej, jak barwności i pięknej, choć p r o s t e j zawsze faktury“[63]).

Przechodząc do rozpatrywania wzajemnego stosunku głosów do siebie i powstałych stąd współbrzmień, czyli do harmonji (o którą dotychczas okolicznościowo tylko byliśmy zmuszeni potrącić) i do kontrapunktu, musimy wyróżnić stronę czysto wokalną, t. j. stosunek wzajemny głosów śpiewających, od wokalno-instrumentalnej, a więc stosunku głosu solowego do uzupełniających harmonję, towarzyszących mu instrumentów. Omówimy więc najpierw współbrzmienia wokalne (duety, tercet i tutti), następnie wszystkie partje solowe.

Wśród współbrzmień powstałych z połączenia dwuch głosów w duetach, zauważamy w całych szeregach taktów prowadzenie głosów w równoległych tercjach. Duet nr. dziesiąty prowadzi w ten sposób oba głosy przez cały ustęp, zmieniając ten równoległy pochód jedynie w taktach poprzedzających kadencje, dla wprowadzenia dyssonansu sekundy, rozwiązującego się prawidłowo. Duet nr. czwarty przerywa postęp równoległych tercyj jedynie na

---

[59]) Tamże.

[60]) Wpływy włoskie, str. 302.

[61]) X. H. Feicht, Polska muzyka kościelna w epoce barokowej, w czasopiśmie „Muzyka“ miesięczniku redag. przez M. Glińskiego, Warszawa, r. V, 1928, nr. 12, str. 574.

[62]) Wpływy włoskie, str. 305.

[63]) Wpływy włoskie, str. 305.

pięć taktów przed końcem numeru, gdzie wprowadza krótką imitację, przyczem wśród powstałych współbrzmień zasługuje niewątpliwie na szczególniejszą uwagę (jako przykład na nieliczne ostrzejsze dysonansy) opóźnienie swobodne, tworzące z nutą podstawową harmonji oktawę zmniejszoną (t. 81). O ile Pękiel nie przejął tego charakterystycznego sposobu prowadzenia głosów w duecie (w postępach równoległych) ze współczesnej pieśni, np. D. Belliego (r. 1616) [64]), czy canzonet Fil. Vitaliego (r. 1625) [65]), czy Schütza i t. p., to musielibyśmy dopatrywać się tu wpływu francuskich „airs à deux", którym przeciwstawiały się w Niemczech właśnie przeimitowane duety, będące w powszechnem użyciu w kantatach kościelnych (Knüpfer, Schelle i inni). Mattheson wyróżnia w muzyce z połowy XVII w. dwa rodzaje duetów: „Francuskie airs à deux posługują się chętnie równoległym kontrapunktem Takie duety cieszą się powodzeniem w kościołach. Włoskie natomiast posługują się imitacją" [66]). Jest to więc przypuszczalnie znowu wpływ opery na muzykę religijną Pękiela. Rozpoczynający we Francji nieco tylko później od Pękiela pracę muzyczną Jan Chrzciciel Lulli (rok 1653), przejmuje i wprowadza do swych oper cały szereg tego rodzaju duetów. Ale niemożna równocześnie nie wspomnieć o fakcie, że — pominąwszy muzykę instrumentalną (kameralną) — znajdujemy we współczesnej Pękielowi włoskiej muzyce motetowej (a niewątpliwie i kantatowej) dzieła, zawierające dłuższe, nieraz dość długie fragmenty duetowe, odznaczające się prowadzeniem obydwuch głosów uporczywie w równoległych tercjach. Wystarczy wskazać na Al. Grandiego († 1637), J. Carissimiego († 1674), Wirg. Mazzocchiego († 1646) i innych [67]). Gdy badania historyczne przedstawią wyczerpująco ich twórczość, tak bardzo mało znaną, będziemy mogli stwierdzić, w jakim stosunku do nich pozostaje Pękiel.

Wśród współbrzmień partji wokalnej tercetu zasługuje na wyszczególnienie obok przygotowanych trójdźwięków (trójdźwięków, bo stale z opuszczeniem tercji) dominantowo-septymowych, zjawiający się raz tenże jako akord nieprzygotowany: t. 100. Ponadto zwraca na siebie uwagę akord sekundowy, rozwiązujący sekundę na kwintę toniki, zamiast na tercję następującego po nim trójdźwięku tonicznego (t. 132). Akordu kwartsekstowego używa Pękiel jako: a) akordu na mocnej części taktu, po którym następuje trójdźwięk, zbudowany na nucie basowej (względnie altowej, gdy alt jest najniższym głosem w zespole) tego akordu kwartsekstowego (t. 118); b) jako akordu przejściowego na leżącym basie (t. 108); c) przy leżącym basie wśród szeregu akordów przejściowych, jako akordu również na mocnej części taktu (t. 109); d) przy djatonicznym postępie basu (t. 136).

---

[64]) Riemann, Hdb. d. Mg., II/2, str. 288 i n.

[65]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV, str. 809.

[66]) Dr. A. Sołtys, G. Oesterreich..., str. 53 i n.

[67]) Leichtentritt, Gesch. der Motette, str. 259, 275, 277.

W zespole sześciogłosowym nie zauważymy szczególniejszych, uderzających nas współbrzmień harmonicznych; oczywiście musimy pamiętać o tem, że nie jest to zespół napisany w czystym stylu staroklasycznego kontrapunktu, lecz zespół należący do okresu „nowej muzyki", muzyki nie gardzącej i w więcejgłosowym zespole prowadzeniem głosów w paralelach tercjowych (jak to było w duetach) np. t. 232 — 234, czy t. 241 — 242. O wyjątkowych licencjach, czy, jeżeli chcemy, błędach harmonicznych w rodzaju oktaw równoległych (t. 245), na które zwróciliśmy już uwagę w komentarzu rewizyjnym, dodanym do wydanej kompozycji („Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej", zeszyt IV), tu nie wspominamy.

Zauważymy natomiast szereg nowości harmonicznych przy analizie współbrzmień, powstałych przez złączenie monodji z głosami towarzyszącemi, z których basso pro organo idące równolegle z głosem violone[68]) (o ile violone niema pauz) jest basem podpierającym harmonję, nie przerywanym pauzami („basso continuo"), basem o długich nutach, na wzór takichże basów szkoły florenckiej[69]), czy wspomnianego już D. Belliego[70]. Na współbrzmienia te składają się: a) swobodne (nieprzygotowane) opóźnienia; b) nuty oderwane pojedyńcze ,schodzące się z nutą podstawową trójdźwięku w oktawie zmniejszonej (t. 52); c) nuty wyprzedzone — zjawisko bardzo często spotykane, charakterystyczne dla monodji całego XVII wieku; d) nuty przetrzymane, rozwiązujące się często w drugiej połowie, albo w następującym dopiero takcie. Z pośród trójdźwięków zachodzą trójdźwięki zmniejszone, i akord kwartsekstowy użyty według prawideł harmonji; z pośród czterodźwięków akord dominantowo-septymowy w postaci zasadniczej, oraz w przewrocie kwintsekstowym, akord septymowy zmniejszony *(fis - a - c - es;* (t. 52), akordy septymowe poboczne zwłaszcza drugiego stopnia. Nuta stała w basie, cecha charakterystyczna recytatów z połowy XVII w., zachodzi jedynie na przestrzeni 2—3 taktów. Z postępów równoległych zauważamy obok częstszego następstwa dwóch równoległych tercyj wielkich, raz równoległe kwinty, przypominające co do sposobu zastosowania późniejsze t. zw. kwinty mozartowskie (t. 46 — 47). Pozatem zachodzą kwinty puste, ostatnie akordy kadencyj z wielką tercją a bez kwinty, oraz zdwojone tercje w akordach niepełnych. Z pośród progresyj używa Pękiel jedynie melodyjnych, jako omówionego już środka rozbudowy melodji, natomiast brak progresyj harmonicznych, tak pospolitych w XVII wieku, a służących za środek dojścia do innej tonacji bez dokonania właściwej modulacji[71]).

Charakterystycznego dla początków kantaty (zdaniem Riemanna) „osti-

[68]) Głos ten zyskuje samodzielność dopiero w dziesięciu ostatnich taktach (t. 242—250); poprzednio zauważamy drobną różnicę między nim a continuo jedynie w t. 106, a w t. 37 - 38 pozycję oktawy wyższej w stosunku do continua.

[69]) Riemann, Hdb. d. Mg., II/2, str. 321—322.

[70]) Tamże, str. 315.

[71]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV, str. 787 i n.

nata" [72]) brak tu zupełnie, czemu zresztą zbytnio dziwić się nie można, gdyż w sąsiednich Niemczech, z któremi wówczas utrzymywano mimo wpływów włoskich dość ścisłe stosunki, brak ich było w tym czasie, a nawet w następujących jeszcze dziesiątkach lat [73]).

Z pośród kadencyj wysuwa się na pierwszy plan doskonała i frygijska. Pierwsza z nich pojawia się zarówno w zasadniczej, najprostszej postaci IV — V — I czy VII (w przewrocie terc-sekstowym) — I, jak i w formie II (w znaczeniu dominanty-dominanty) — V — I (t. 174 — 176), czy IV^7 — V — I, czy nawet z zastosowaniem równoległych kwint, przypominających (wspomniane wyżej) t. zw. kwinty mozartowskie (t. 46 — 48). Kadencja frygijska występuje najczęściej w formie VI (septymowy) — IV — V [74]). Obok tych dwóch kadencyj, zjawiają się, znacznie jednak rzadziej, wszystkie inne formy kadencjonowania, a więc kadencja zawieszona, plagalna i zwodnicza w pospolicie używanych postaciach. Ostatni akord, o ile jest zrealizowany w obsadzie instrumentalnej, składa się z primy, kwinty i oktawy, lub primy i oktawy. O ile monodji towarzyszy jedynie głos generałbasowy wraz z violone, brak pod ostatnią nutą znaku dla tercji wielkiej. Monodja i duety kończą się w pozycji primy, tercet w oktawie, tutti w pozycji kwinty (którą śpiewa sopran drugi ponad tercją sopranu pierwszego).

Ciągłe zboczenia modulacyjne (charakterystyczne zresztą dla recytatywu tej epoki), utrudniają niejednokrotnie, jak np. w numerze dziesiątym, ustalenie tonacji. Poza numerem czwartym, piątym i siódmym ani jeden ustęp nie rozpoczyna się i nie kończy w tejsamej tonacji. Większość ustępów wykazuje wprawdzie zboczenia do tonacyj najbliższych, np. rozpocząwszy w „g", kończy w „c" lub odwrotnie, albo też rozpoczynając w „B", kończy w paraleli mollowej „g", jednakże zachodzą również znaczniejsze oddalania się od początkowej tonacji, np. numer drugi rozpoczyna się dominantą tonacji „g", a kończy kadencję w „b" z ostatnim trójdźwiękiem wielkim. Brak również stałego planu w rozkładzie modulacyj. Jedne ustępy obracają się w najbliższej sferze modulacyjnej, np. numer szósty: od c — f — c — Es — g, inne wskazują coraz dalszy odskok od tonacji zasadniczej, np. numer drugi: od g — B — c — c — i stąd przez f do b, inne modulują bez ułożonego planu, np. numer czwarty: od c—f—d (ale trójdźwięk toniczny wielki) — e i przez A—D do c (z trójdźwiękiem tonicznym, oczywiście wielkim). Całą tą sferę modulacyjną uwidacznia następująca tabela:

w tonacji „g" zachodzą modulacje do B, d, c, C, F, f, a, b.
„ „ „c" „ „ „ Es, g, f, F, C, d, e, A.
„ „ „F" „ „ „ C, d.

[72]) Riemann, Basso ostinato und die Anfänge der Kantate, str. 532.

[73]) Schering. Ueber die Kirchenkantaten, str. 101.

[74]) Podając takie cyfrowanie, przyjmujemy kadencję frygijską jako kadencję zawieszoną.

Po szczegółowej analizie kompozycji, zdawałoby się zbytecznem już zestawienie jej konstrukcji, gdyż można w znacznej mierze odtworzyć ją sobie na podstawie omówionych już cech. Ponieważ jednak powstanie tej kompozycji (przed r. 1649) [75]) przypada na pierwszy okres rozwijania się i krystalizowania form „nowej muzyki", a jeśli chodzi o kantatę, to na okres w którym spotykamy w kantacie daleko większą, niż w drugiej połowie XVII w., różnorodność form, czyto już ustalonych, a więc o zamkniętych, perjodycznych, symetrycznych rozmiarach (jak łączone recytatywem arje, canzonetty i duety koncertujące), czyto dopiero form pośrednich między ariosem a recytatywem, — przeto zestawienie planu w konstrukcji kompozycji Pękiela uwydatni stanowisko tej kompozycji wśród znanych dzieł o formie kantaty, a przedewszystkiem dopomoże do ostatecznego rozstrzygnięcia zagadnienia: k a n t a t a czy m o t e t, czy też może jeszcze jedna z wcześniejszych, podstawowych dla obu powyższych — forma?

Kompozycja Pękiela składa się z jedenastu następująco zbudowanych ustępów:

Nr. I. Akt pierwszy solo, trzy instrumenty [76]), recytatyw:

(C) 2 + 2 + 3 + 4 + 2 + 2 + 3 (koloratura) + ($^3/_2$) 2 (łącznik instrumentalny) + (C) 1 + 1 (łącznik instr.) + 1 + 4 (kadencja), razem 27 taktów.

Zmiana taktu C na $^3/_2$ zachodzi na przeciąg dwóch taktów, wypełnionych instrumentalnym łącznikiem o charakterze „fanfary" [77]), następującym po koloraturze, a przygotowującym dwukrotne wezwanie umarłych na sąd „surgite mortui" (więc koncertowanie instrumentów z głosem). Po pierwszem odśpiewaniu tych słów (w jednym takcie), rozbrzmiewają w instrumentach figury o charakterze ilustracyjnym, „oddające niespokojne poruszenie" [78]) (więc ponowne koncertowanie).

[75]) Brak ścisłych danych na oznaczenie czasu powstania tej kompozycji. Bez bliższych też danych pisze dr. Jachimecki słusznie w formie ostrożnego przypuszczenia, że „nie pomylimy się może, twierdząc, że napisał ją (kantatę) Pękiel około r. 1645" (Wpływy włoskie, str. 305—306). Nie udało się i mnie zebrać żadnych danych na ustalenie daty powstania tej kompozycji, skoro np. styl jej i wszystkie bez wyjątku środki techniczne są tego rodzaju, że sądząc tylko na tej podstawie, możnaby najspokojniej uznać za czas jej powstania już np. r. 1610, oczywiście we Włoszech. Jeżeli się więc wyrażam, że powstała ona przed r. 1649, to czynię to dlatego, że autograf jej dostał się w obce ręce, względnie, że pierwszą kopję z niego zrobiono jeszcze za czasów, gdy Pękiel był tylko wicekapelmistrzem i że kopja dostała się poza Polskę, dzięki czemu ocalało dzieło Pękiela od zagłady w czasie wojen szewdzkich, które nie oszczędziły i posiadłości warszawskiej Pękiela, podczas gdy kompozytor tułał się w tym czasie wraz z dworem królowej po kraju, nim osiadł na stałe w Krakowie. Ponadto istnienie tej kompozycji (w transkrypcji tabulaturowej) w Szwecji może również rzucać pewne światło przynajmniej na terminus ultimus jej powstania.

[76]) Przy stałem towarzyszeniu organów w tym i wszystkich dalszych numerach.

[77]) Dr. Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 302

[78]) Tamże.

Nr. II. Tenor solo, trzy instrumenty, arioso zbliżone do form o budowie okresowej:

(C) 8 (4 + 4) + 6 + 7, razem 21 taktów.

Nr. III. Sopran pierwszy solo, trzy instrumenty, recytatyw:

(C) 8 (4 + 4) + 11 (3 + 8), razem 19 taktów.

Krótka koloratura mieści się w ramach dwutaktowego odcinka, t. j. wypełnia takty 7 i 8.

Nr. IV. Alt pierwszy i drugi, jeden instrument (violone), duet:

(C) 7 + 2 + 2 + 5 (imitacja—dialog między głosami), razem 16 taktów.

Nr. V. Bas solo, trzy instrumenty, recytatyw, czy już arioso (?):

(C) 2 + 3 + 2 + 3 + 7 (które można jednak rozdzielić na cząstki 2 + 2 + 1 + 2) + 7 (4 + 3), razem 24 takty.

Nr. VI. Sopran pierwszy i drugi i alt drugi, jeden instrument (violone), tercet: (C) 6 + 2 (dialog między głosami) + 7 (5 + 2) + 9 + 2 + 5, razem 31 taktów.

We fragmencie dziewięciotaktowym i ostatnim pięciotaktowym zachodzi znowu opóźnione, względnie wyprzedzające wejście altu w stosunku do obu głosów wyższych, odpowiadających na temat altu w tercjach równoległych, względnie poddających swój temat wytercjowany altowi do odpowiedzi nań. Mamy więc znowu dialog między dwoma sopranami (występującemi muzycznie jako jedna całość) a altem (samodzielnym).

Nr. VII. Bas solo, trzy instrumenty (lecz przy koloraturze pauzy w obu violach di gamba, recytatyw czy arioso (?):

(C) 7 + 2 + ($\frac{3}{1}$) 8 (ostatni takt już w takcie C) + (C) 2 + 8 (koloratura), razem 27 taktów.

Nr. VIII. Alt pierwszy solo, trzy instrumenty, arioso (?):

(C) 4 + 2 + 3 + 3 + 5, razem 17 taktów.

Nr. IX. Tenor solo, trzy instrumenty, recytatyw:

(C) 4 + 3 + 3 + 3 + 2 + 3, razem 18 taktów.

Nr. X. Sopran pierwszy i drugi, jeden instr. (violone), duet:

(C) 9 (6 + 3) + 8 (5 + 3) + 6 (2 + 4), razem 23 takty.

Nr. XI. Tutti: sześć głosów, trzy instrumenty:

(C) 2 (okrzyk: O!) + 1 (pauza generalna, również w continuo) + 6 (tutti) + 11 (6 + 5) + 8, razem 28 taktów.

Po pierwszych dziewięciu taktach, „przejmuje chór wszystkich głosów solowych formę dyalogową i w imitacyjnej przeróbce nowego motywu dobiega do końca“ [79].

Cała kompozycja, licząca łącznie zaledwie 250 taktów, składa się z jedenastu ustępów o nierównych rozmiarach, bo zależnych, poza dwoma koloraturami, od długości tekstu. Największa różnica między skrajnemi co do

---

[79]) Dr. Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 305.

rozmiarów ustępami wynosi 15 taktów, gdyż numer najkrótszy ma 16, a najdłuższy 31 taktów. Do charakterystycznych cech tej kompozycji należy (jak na niewielkie jej rozmiary) bogactwo jej form składowych [80]), bo dwa duety, jeden tercet, jedno tutti sześciogłosowe i siedm „recitativo-arioso" (raz z silniejszem nachyleniem ku rzeczywistemu „arioso", drugi raz ku wyraźniejszemu „recitativo"; ścisłe rozgraniczenia między wyraźnym recytywem a wyraźnem „arioso" nie dają się przeprowadzić). Rozpatrując zestawienie tych ustępów ze sobą i rozkład ich w całem dziele, musimy przyznać Pękielowi duże poczucie formy, bo oto cała kompozycja dzieli się na dwie wyraźnie równe większe części, poprzedzone wstępem: nr. I wstęp, zawierający wezwanie na sąd (taktów 27), nr. II — VI potępienie (taktów 111), nr. VII — XI zbawienie (taktów 112). Każda z tych części zawiera po jednym duecie, po trzy „recitativa", względnie „ariosa", a jest zakończona większym zespołem: pierwsza tercetem, druga sekstetem, stanowiącym zakończenie całego dzieła. Gdybyśmy kiedyś mogli uzyskać jakąkolwiek wiadomość o sposobie wykonywania tej lub podobnych kompozycyj na dworze królewskim w Warszawie, w czasie, gdy teatr musiał być zamknięty, zwłaszcza na dłuższy okres (np. od r. 1644 — 1646) [81]), gdybyśmy np. wiedzieli, że dzieło było wykonywane w kościele z zachowaniem powyżej wykonanego podziału na dwie części, między które wsunięto jakieś przemówienie religijne (co za świetna sposobność do wygłaszania w wielkim poście kazania zachęcającego do pokuty, a zaczerpniętego z tematu dostarczonego przez samo dzieło!), sprawa z ustaleniem formy byłaby załatwiona. Wiadomość bowiem o takim fakcie usunęłaby praktycznie wszelkie wątpliwości, jakie dziś przemawiają przeciw przyznaniu temu dziełu nazwy o r a t o r i u m, gdyż byłoby to dowodem, że kompozytor usiłował stworzyć dzieło w tej właśnie formie. A jest ich niewiele, bo z nich najważniejsza to tylko brak partji historyka (testo), pozatem nieprzeprowadzenie podziału między solistami śpiewającymi partje potępionych i zbawionych (ale w części pierwszej występują wyłącznie potępieni, a w drugiej wyłącznie zbawieni) i, co ważniejsze, wciągnięcie ze względów praktycznych do liczby wykonawców (już w części pierwszej) solisty, który we wstępie odśpiewał partję anioła; wreszcie szczupłe rozmiary całości, potrzebującej do wykonania ledwie około 20 minut czasu. Ale w tym właśnie czasie, gdy Pękiel mógł tworzyć swą kompozycję, wybuchła walka o historyka w oratorium, którego znaczenie przecenił Fr. Balducci, zmarły w r. 1642 (!), a za którego zupełnem usunięciem (!) oświadczył się Archangelo Spagna (w polemice z Balduccim), ale na praktycznym przykładzie przeprowadził swą zasadę „oratorium bez historyka" dopiero w r. 1656 (Debora) [82]). Przy-

[80]) Jest to cecha wpływów weneckich, patrz Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV, str. 892.

[81]) Poliński „Dzieje muzyki polskiej", str. 136—137.

szłość nie poszła za teorją Spagnii, a kompozytorzy warszawscy z okresu powstania kompozycji Pękiela mogli jeszcze nic nie wiedzieć o tej walce, a z pewnością nic nie wiedzieli o samej nazwie oratorium [83]), jakkolwiek znali z pewnością dzieła, które w przyszłości tę nazwę otrzymały. Najważniejszy więc, może nawet jedyny argument jaki możemy wytoczyć przeciw uznaniu tego dzieła za oratorium – to brak partji historyka; w żaden bowiem sposób nie zdołalibyśmy udowodnić, że Pękiel wiedział cośkolwiek o walce o „historyka" w oratorium i że w walce tej stanął po stronie Spagnii, według którego teorji stworzył swe dzieło. Pozatem przemawiają przeciw formie oratorium jeszcze tylko szczupłe ramy dzieła i mała ilość osób występujących. Natomiast właśnie w oratorium, lecz głębszego znaczenia, jest nieprzeprowadzenie ścisłego podziału między solistami wchodzącymi ze sobą w kombinacje w duetach i tercecie, gdyż w oratorium może nawet cały zespół występować kolejno w imieniu różnych osób [84]). Jeżeli jednak ze względu na przytoczone powody musimy się stanowczo powstrzymać od nadania tej kompozycji nazwy oratorium, to nic nie stoi na przeszkodzie by tego dzieła nie można było nazwać d i a l o g i e m, za co, wobec rozpowszechnienia tych dzieł w początkach XVII wieku wraz z ich nazwą, uważał najprawdopodobniej sam Pękiel tę swoją kompozycję. Wspólne cechy kompozycji Pękiela z dialogami są następujące: częściowo biblijne pochodzenie tekstu, układ i podział dzieła na ustępy stosownie do występujących (przemawiających) osób, ilość tych osób niewielka, bo najczęściej dwie lub trzy, rzadziej więcej. Wprawdzie w dialogach bywały wyraźnie zaznaczone osoby działające jak Angelus, Christus, jednakże brak napisów w kompozycji Pękiela nie zmienia istoty rzeczy, gdyż anioł w numerze pierwszym, a Chrystus w numerze piątym i siódmym występuje tak wyraźnie z treści tekstu, którą słuchacz słyszy, iż pod tym względem niema on najmniejszych wątpliwości. Mojem więc zdaniem kompozycja Pękiela jest *d i a l o g i e m* i za taki uważał ją najprawdopodobniej sam twórca i jego otoczenie. Ale dialog uważamy za formę przejściową w historji muzyki; rozpatrując dziś dialogi, rozpatrujemy je pod tym kątem, co się z nich wyłoniło, zarodki jakiej formy dialog w sobie zawiera, gdyż po dialogach pozostały formy dwie, które z nich powstały, mianowicie jedna grupa oratoriów i pewna grupa kantat, których druga grupa rozwinęła się z motetu koncertującego. Kiedy motet koncertujący rozpadł się na wielką ilość ustępów, w których zachodził stanowczy rozdział między tekstem przeznaczonym dla chóru i tekstem przeznaczonym dla solistów, dla których tekst musi być tak dobrany, by przez swą treść i znaczenie usprawiedliwiał wykonanie solowe, wtedy kompozycja prze-

[82]) Schering, Geschichte des Oratoriums, Lipsk, 1911, str. 54—55 i n.
[83]) Pojawiła się ona około r. 1640; patrz tamże, str. 53.
[84]) Riemann, Hdb. d. Mg., II/2, str. 305 (za Scheringiem).

stała być motetem, a posiadała już cechy kantaty. W kantacie bowiem nie są już sola cząstkami składowymi całego organizmu chóralnego, lecz występują samodzielnie i jako równouprawnione z chórami. Podobnie i tekst opracowany chóralnie musi posiadać tego rodzaju cechy, by wymagał takiego właśnie opracowania. Kantaty powstałe z dialogów nie potrzebowały przechodzić tej mozolnej drogi przekształcania tekstu na tekst brzmiący w liczbie pojedyńczej i tekst w liczbie mnogiej, gdyż w ten sposób ułożony tekst był warunkiem istnienia wogóle dialogu, a jedynie sposób opracowania muzycznego tekstu i obecność historyka decyduje o tem czy dany dialog można uważać za zarodek kantaty. Natomiast wyraźną cechą tych właśnie kantat, na których rozwój wpłynęły dialogi, stanowi to, że kantaty te wyróżniają 2 — 3 osób. Inne cechy kantat, cechy wspólne zarówno tym kantatom, które się rozwinęły z motetu koncertującego jak i tym, które powstały z dialogów, to ich na ogół małe, ale zupełnie jednak nie ustalone rozmiary. Utwory uznane przez Riemanna i Leichtentritta za kantaty składają się z 4 — 11 numerów.

Jeżeli teraz zastosujemy do kompozycji Pękiela to wszystko, co wiemy o kantacie powstałej z dialogu i tej, która się wywodzi z motetu koncertującego, to zauważymy:

1) że kompozycja Pękiela ma dwie osoby wyraźne oraz bliżej nie określonych ludzi występujących solowo i zbiorowo. Muzycznie jest tekst odnoszący się do tych osób tak opracowany, że wyraźnie wyszczególnioną osobę Chrystusa śpiewa jeden i ten sam basista, osobę raz występującego anioła śpiewa solista, zaś wszystkie inne teksty brzmią w liczbie pojedyńczej i dobrze stosują się do jednego człowieka, gdy je śpiewa solista, a brzmią w liczbie mnogiej i dobrze stosują się do większej ilości ludzi, gdy je śpiewa duet, tercet i tutti.

2) Każdy z poszczególnych ustępów stanowi samodzielną, zamkniętą w sobie całość tak pod względem treści, jak i pod względem muzycznym.

3) Ilość członków konstrukcyjnych nie przekracza cyfry maksymalnej (11), znanej dotąd w kantacie, a rozmiary całości (250 taktów) są zbyt małe, jak na dzieła większych rozmiarów np. oratorium, natomiast normalne, o ile chodzi o dialog (sądząc według tekstu np. dialogu Giov. B. Riccio z r. 1620 czy N. Bazzino z r. 1628 [85]), większe zaś o ile chodzi o ogół kantat pierwszej połowy XVII wieku.

4) Wyraźny podział kompozycji Pękiela na dwie większe części nie stoi na przeszkodzie, by dane dzieło można było uznać za kantatę, gdyż istnieją kantaty składające się z dwuch części, które właśnie w skutek tego uważano niekiedy mylnie za oratoria [86]).

5) Jedną z cech kantat jest o ile wszystkie jej ustępy nie pozostają

[85]) Schering, Gesch. des Oratoriums, str. 14 i 13

[86]) Tamże, str. 157.

w tej samej tonacji — powrót do tonacji pierwszego numeru w ostatnim ustępie.

6) Z powodu braku skrystalizowanej arji nie można jeszcze danemu dziełu odmawiać nazwy kantaty, gdyż sola nie musiały jeszcze koniecznie mieć w pierwszej połowie XVII wieku formę perjodyczną, były one bowiem często jeszcze tworami zajmującemi pośrednie miejsce między recytatywem a arją [87]), forma kantaty stanowi nawet pogranicze między monodją florencką a epoką wykształcenia się arji, t. j. rozdziału między parlandem a cantabile [88]).

7) Cechą świadczącą przeciw przyznaniu kompozycji Pękiela nazwy kantaty mógłby być brak zmiany rodzaju taktu, gdyż wszystkie ustępy tego dzieła są napisane w takcie parzystym, dalej również brak ostinata, tak ściśle złączonego, według Riemanna, z początkami i rozwojem kantaty w pierwszej połowie XVII wieku.

8) Kantata rozwija się w pierwszej połowie XVII wieku na terenie muzyki świeckiej, do rymowanych tekstów świeckich (wieloczęściowe arje). Tylko te utwory noszą wyraźną nazwę „cantada", „cantata" i t. p. Utwory religijne zwą się „concerto ecclesiastico" o ile są jeszcze motetami wielogłosowemi z towarzyszeniem instrumentalnem, a „motetti concertati", gdy są już utworami solowemi na jeden, dwa i trzy głosy z towarzyszeniem instrumentalnem. Natomiast pod samą nazwą concerto mogą się kryć kompozycje w języku narodowym, a nawet kompozycje świeckie [89]). Druga grupa utworów religijnych, a mianowicie tych, w których zachodzą wyraźne, nazwane czy nie nazwane przynajmniej dwie osoby, zwie się dialogiem, przyczem nazwa dialog na oznaczenie tego rodzaju utworów trwa przez cały wiek XVII i takie dialogi (obok kantat religijnych) pisze jeszcze po Pękielu jego kolega warszawski z lat mniej więcej od 1633, a z pewnością od 1643 do 1651, Kasper Foerster [90]). Rzeczywiste kantaty powstałe z dialogów znamy dopiero z drugiej połowy XVII wieku [91]). Ale jak concerto tak i dialog (w większej jeszcze mierze niż „concerto") nie jest wyłącznie utworem religijnym, gdyż znamy dialogi świeckie (do słów włoskich), które są już w pierwszej połowie XVII wieku rzeczywistemi kantatami (dialogi Fr. Rasiego z r. 1620 [92]).

Z zestawienia tych cech wynika, że dzieło Pękiela możemy już wprawdzie uznać za kantatę, ale bynajmniej jeszcze nie musimy. Jeżeli przyjmiemy nazwę „kantata", to będziemy musieli pamiętać, że jest to kantata wywodząca swe pochodzenie nie z motetów koncertujących (więc nie była-

[87]) Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. M., IV, str. 876 i 881.

[88]) Riemann, Hdb. d. Mg., II/2, str. 371.

[89]) Schering, Ueber die Kirchenkantaten, str. 87.

[90]) Riemann, Musiklexikon, wyd. 11, Lipsk, 1927, art. Förster, str. 522—523.

[91]) Riemann, Hdb. d. Mg., II/2, str. 371

[92]) Tamże, str. 299.

by stosowna nazwa „motet koncertujący“ dla tej kompozycji, jeżeli ktoś nie chce jej zwać kantatą) lecz z d i a l o g u, z którego również wywodzą się oratoria (gdyż dialog posiadał historyka); to tłumaczy nam fakt, że kompozycja Pękiela ma tyle wspólnych cech z oratorium, że odpowiada po prostu w tym jedynie wypadku definicji kantaty, gdy kantatę pojmiemy jako część składową oratorjów, w myśl definicji podawanej przez niektórych autorów na oratorium jako na „formę składającą się z szeregu kantat“ [93]). Natomiast nie wszystkim warunkom kantaty odpowie niniejszy utwór Pękiela, jeżeli kantatę zdefinjujemy jako kompozycję złożoną z kilkoczęściowych śpiewów solowych, w której śpiewy o charakterze „arioso“ są przeplatane śpiewami o charakterze recytatywnym, a szereg tych śpiewów o różnym rodzaju taktu wiąże się w jednolitą całość, tak, iż kantata stanowi na terenie wokalnym formę równoległą do sonaty (canzon da sonar). Taka kantata solowa jest bezwarunkowo dziełem lirycznem o pozornej tylko szacie dramatycznej w tych wypadkach, w których przybiera charakter sceny dramatycznej [94]). Ten wzgląd, iż dzieło Pękiela wszystkim wziętym razem warunkom ostatniej, historycznej definicji kantaty nie odpowiada, powstrzymał nas od umieszczenia nazwy kantata w tytule kompozycji Pękiela, opublikowanej w IV. zeszycie „Wydawnictwa dawnej muzyki polskiej“, tak jak tego rodzaju względy powstrzymywały już w XVII wieku kompozytorów czy kopistów od posługiwania się tą czy inną nazwą przy kompozycjach o niezupełnie zdecydowanym charakterze. Podobnie postąpił również kopista omówionego utworu Pękiela; natomiast zasługuje on na wdzięczność naszą za to, że nie pominął nazwiska kompozytora, czem stwierdził, że nazwisko twórcy nie było mu obojętne, zaś polskiej muzyce ocalił jedno z najcenniejszych dzieł XVII wieku, które bez nazwiska kompozytora mogłoby być dla Polski stracone bezpowrotnie.

L I T E R A T U R A.

a) podstawowa:

A. W. Ambros- H. Leichtentritt, Geschichte der Musik, t. IV, Lipsk, 1809.

R. Eitner, Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, t. VII, Lipsk, 1902.

Z. Jachimecki, Wpływy włoskie w muzyce polskiej, część I, Kraków, 1911, rozdział IX p. t. Bartłomiej Pękiel, od str. 300—306.

Z. Jachimecki, Historja muzyki polskiej, Warszawa, 1920.

H. Leichtentritt, Geschichte der Modette, Lipsk, 1908.

H. Riemann, Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate, w „Sammelbände d. F. M. G.“, r. 13, z. 4, Lipsk, 1912.

H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, t II/2, wyd. 2, Lipsk, 1922.

A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Lipsk, 1911.

A. Schering, Ueber die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, w „Bach-Jahrbuch“, Lipsk, 1912.

[93]) Hans Schnoor, Dass Oratorium bis zum Ende des 17 Jahrhunderts, w Adlera „Handbuch der Musikgeschichte“, Frankfurt n. M., 1924, str. 412.

[94]) Riemann, Musiklexikon, wyd. 11, art. „Kantate“, str. 858.

E. Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, t. I, Lipsk, 1914.
H. Schnoor, Das Oratorium bis zum Ende des 17. Jahrhunderts w Adlera „Handbuch der Musikgeschichte“, Frankfurt n. M. 1924.

b) pomocnicza

G. Adler, Antonio Draghi-Kirchenwerke, przedmowa do tomu 46 Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Wiedeń—Lipsk, 1916.
X. H. Feicht, Polska muzyka kościelna w epoce barokowej, w czasopiśmie „Muzyka“. Warszawa, r. V, 1928, nr 10 i 12
Obchód setnej rocznicy narodzin Fr. Chopina — Księga pamiątkowa, Lwów, 1922.
A. Poliński, Dzieje muzyki polskiej. Lwów, 1908.
H. Riemann, Musiklexikon, wyd. 11, Lipsk 1927.
H. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen, Lipsk, 1921
M. Seiffert, Die Chorbibliothek der Michaelischule in Lueneburg w „Sammelbände d. J. M. G.“, r. 9, Lipsk, 1908.
A. Smijers, Karl Luython als Motettenkomponist, w „Tijdschrift der Vereeniging voor nederl. Muziekgeschiedenis“, Amsterdam, 1923.
Dr. A. Soltys, Georg Oesterreich, sein Leben und Werke, Berlin, b. r.

Dr Ludwik Bronarski

STOSUNEK SCHUMANNA DO TWORCZOSCI CHOPINA

(Dokończenie)

III.

Dotychczas omówione krytyki mają mniej więcej wszystkie ten sam charakter. Wyszły one przed rokiem 1840. Znamiennem jest, że ten rok, który stanowi epokę w życiu i w twórczości Schumanna, oznacza również punkt zwrotny w stosunku jego do twórczości Chopina.

W r. 1841 ogłosił Schumann krytykę chopinowskiej Sonaty b-moll [1]). Zaczyna ją Schumann znowu od skonstatowania, że wystarczy rzucić okiem na utwór, aby natychmiast poznać, iż tylko Chopin mógł go napisać. „Tak zaczyna tylko Chopin, i tak kończy tylko Chopin: dysonansami poprzez dysonanse w dysonansach. A jednak ile piękna i ten utwór w sobie zawiera“! Następuje dłuższy ustęp, w którym Schumann zastanawia się, czy dzieło to słusznie sonatą nazwane być może. Ustęp ten wywołał liczne dyskusje i nieporozumienia. Na wyrażone w nim poglądy powołują się, albo pod ich wpływem czasem pozostają ci, którzy twierdzą, że ze stanowiska formy Sonata b-moll ma pewne braki, a nawet że Chopin wogóle nie potrafił opanować formy sonatowej. Słusznie ujmuje się w tej kwestji Jonson (l. c., str. 122) za Schumannem, gdy powiada, że tylko przez dowolnie i bekrytycznie wybrane cytaty z tej recenzji można jej autorowi

[1]) Tekst tej krytyki w tłumaczeniu polskiem znajduje się w artykule d-ra H. Opieńskiego o Sonatach Chopina w 1-ym zeszycie „Kwartalnika Muzycznego“, str. 60—62. Tekst oryginalny w wyd. Reclama: t. III, str. 51—54.

podsunąć podobne zapatrywania. Trudno natomiast zgodzić się z Jonsonem, gdy dalej pisze: „Schumann z pewnością nie chciał powiedzieć, że tych czworo szalonych dzieci nie pozostaje w ściślejszej z sobą łączności i znalazło się tylko przypadkowo razem; Schumann nazywa zuchwałością ze strony Chopina nazwanie jego dzieła sonatą, a nie połączenie owych czterech części utworu". Otóż nie; nie można Schumannowi oszczędzić zarzutu, że nie odczuł jedności dzieła chopinowskiego i głębszej przynależności wszystkich jego części do siebie. Wyrażenie jego, że „Chopin sprzągł tu ze sobą czworo swych najszaleńszych dzieci, aby pod nazwą sonaty przemycić je może tam, gdzieby inaczej nigdy się nie dostały", jak również jego niezrozumiałe dla nas powiedzenie, że „Adagio np. w Des-dur nierównie lepsze sprawiałoby wrażenie niż Marsz żałobny" — nie mogą zostawiać wątpliwości w tej mierze. I tutaj rzeczywiście mógł Schumann pociągnąć za sobą tych, którzy jak Niecks, Huneker i Leichtentritt stawiają Sonacie b-moll zarzut niejednolitości, zarzut, który zresztą został zwycięsko odparty [2]).

Natomiast nie zdaje mi się w końcowym rezultacie wynikać ze słów Schumanna — mimo podniesionych wątpliwości — jakoby utwór nie zasługiwał na nazwę sonaty. Schumann powiada, że kantor ze wsi, który kupi sonatę Chopina w przeświadczeniu, że jest to dzieło „z dawnych dobrych czasów", przekona się rychło, iż styl tego dzieła zamiast być „uczciwym stylem sonatowym", jest raczej „iście bezbożnym". Ale po latach znajdzie się może jaki wnuk tego kantora, przejęty mniej „klasycznemi" zasadami a zato więcej romantycznym duchem, który odgrzebawszy tę sonatę i przegrawszy ją sobie zawoła: „A jednak temu człowiekowi zupełnie racji odmówić nie można"! Co to znaczy? Chyba tylko to, że — według Schumanna — styl Sonaty b-moll nie może być nazwany „klasycznym" w znaczeniu ogólnie przyjętem, ale że mimo to, wbrew pierwszemu wrażeniu, utwór nie przestał być sonatą, że Chopin słusznie postąpił, nadając mu tę nazwę, i trzebaby być zaśniedziałym „klasykiem", aby tego nie uznać. Potwierdza taką interpretację i ostatnie zdanie odnośnego ustępu: „Chopin obecnie nic już nie pisze, coby można równie dobrze znaleźć i u innych; pozostaje wiernym sam sobie i ma podstawę do tego", t. zn. że ma styl własny i słusznie nie odstępuje od niego [3]).

---

[2]) P. Opieński, „Chopin", str. 91—93, i cytowany wyżej artykuł w Kwartalniku. — Nie od rzeczy będzie przypomnieć tutaj braki, jakie krytyka wytknęła sonatom i symfonjom *Schumanna* pod względem jedności i jednolitości jak również symfonicznego przerabiania i wyzyskiwania tematów.

[3]) W artykule z r. 1839 o nowszych sonatach fortepianowych (l. c., II 186 nast.) pisze Schumann, że forma sonaty przestarzała się, jak się zdaje, co byłoby zupełnie w porządku rzeczy, bo trzeba przecie czegoś nowego. „Piszcie sonaty albo fantazje (co zależy na nazwie!), tylko nie zapominajcie przytem o muzyce". W krytyce Sonaty Chopina stoi Schumann ostatecznie też na podobnem stanowisku, ale już z pewnym trudem skłania się do tych poglądów, z mniejszą siłą przekonania ich broni.

Ale nawet gdyby interpretować należało sądy Schumanna w tym sensie, że op. 35 Chopina na nazwę sonaty nie zasługuje, to jeszcze nie wynikałoby z tego, że zdaniem Schumanna Chopin sonaty prawdziwej, prawidłowej, wogóle napisaćby nie potrafił, że nie dorósł do swobodnego wyrażania się w tej formie.

I w następnym ustępie swego artykułu ujmuje się Schumann za Chopinem, broni go i przestrzega czytelników przed niezrozumieniem, radząc, aby przy tak „trudnym“ utworze jak ta sonata nie zatrzymywać się przy poszczególnych niejasnościach, które mogą zniechęcić i odstraszyć, lecz aby starać się naprzód ogarnąć całość w ogólnych zarysach. Jeśli przytem podnosi, że Sonata b-moll „prawie na każdej stronie“ zawiera utrudniające bardzo zrozumienie jej „drażliwe ustępy i parentezy“, to my, którym się to dzieło tak jasnem i przystępnem dziś wydaje, z pewnem zdziwieniem o tem słyszymy, zwłaszcza z ust muzyka, którego za kongenjalnego z Chopinem uważać zwykliśmy.

Nadto zwraca Schumann uwagę na jeszcze jedno utrudnienie, jakie spotyka się u Chopina, a mianowicie na jego samowolną i dziwaczną pisownię akordów. Ustęp ten brzmi: „Chopin nie lubi enharmonizować, że się tak wyrażę, wskutek czego powstają takty i tonacje z dziesięciu krzyżykami i więcej, co my wszyscy chętnie widzimy tylko w najważniejszych wypadkach. Często ma Chopin w tem słuszność, ale często także sprowadza bez potrzeby zamieszanie i, jak to już wspomnieliśmy, odstręcza od siebie znaczną część publiczności, która nie chce, aby sobie z niej bez przestanku drwiono i aby ją doprowadzano do ostateczności. Tak więc i ta Sonata ma przepisanych pięć bemolów czyli tonację b-moll, która z pewnością nie cieszy się szczególną popularnością“. Właściwie dość trudno jest uchwycić o co Schumannowi tutaj chodzi, tak jego sposób wyrażania się jest niejasny. Czy zdaniem Schumanna Chopin za mało upraszcza ortografję swoich utworów, nie enharmonizując akordów tam, gdzie ich pisownia wymaga zbyt wielu znaków dodatkowych, czy też Schumann chce tylko powiedzieć, że Chopin zanadto lubuje się w tonacjach o wielu krzyżykach i bemolach? [4]).

To ostatnie ma Schumann w każdym razie na myśli, kiedy określa jako w pewnem znaczeniu ujemną stronę dzieła wybór tonacji o pięciu bemolach. I tutaj znowu ujawnia się u Schumanna brak zrozumienia dla indywidualności Chopina. Istotne zamiłowanie w używaniu czarnych klawiszy jest bowiem ściśle związane z rodzajem pomysłów technicznych i tematycz-

[4]) Za tą ostatnią interpretacją przemawiają te dodane słowa, gdy Schumann mówi o enharmonizowaniu: „że się tak wyrażę“ i połączenie ostatniego zdania z poprzedniem przez „Tak więc i ta Sonata“ i t. d. — W krytyce Etjud Goldschmidta z r. 1842 (Pisma, wyd. Breitkopfa i Haertla w Lipsku, 1914, II, 113) radzi Schumann młodemu kompozytorowi zaniechać ulubionych, więcej obcych (fremdartig) tonacyj o wielu krzyżakach i bemolach, a „zejść“ do więcej „ludzkich“, które mniej zrażają publiczność.

nych u Chopina i niejednokrotnie głównie stanowi o oryginalności tychże. Cała muzyka Chopina wyrasta z klawjatury, jeśli tak powiedzieć można. Chopin — kolorysta musiał mieć szczególną sympatję dla czarnych klawiszów [5]), których dźwięk jest istotnie sui generis, jakiś „inny", więcej szklany i metaliczny jak dźwięk białych klawiszów [6]). Nadto, tak nowa, oryginalna i nieraz egzotyczna „storczykowa" organizacja twórcza, jak Chopin, z natury rzeczy potrzebuje wogóle nowych albo mało używanych środków do wypowiadania się; stąd częsty u niego zwrot ku rzadziej spotykanym tonacjom. A w jak ścisłym związku pozostaje tonacja z charakterem utworu, to sam Schumann podniósł bardzo trafnie w swym artykuliku p. t. „Charakteristik der Tonarten" (I 129 nast.), zwracając uwagę, że transpozycja utworu nadaje mu zupełnie innego zabarwienia, a wskutek tego i działanie jego staje się inne. Przyczem dodaje: „Proces, który skłania kompozytora do wyboru tej lub owej zasadniczej tonacji dla wyrażenia swoich uczuć tak samo wytłumaczyć się nie da, jak twórczość genjusza wogóle... Kompozytor trafia odrazu w należyty ton tak, jak malarz wybiera odpowiednią farbę bez wielkiego namysłu. Bardziej prostym wrażeniom odpowiadają bardziej proste tonacje; więcej złożone natomiast wyrażają się raczej w więcej niezwykłych tonacjach, które rzadziej słyszymy". Ciekawa rzecz, że po tak bardzo słusznych uwagach, Schumann dziwi się teraz wyborowi tonacyj u Chopina! [7]) Łatwiej to zrozumieć, gdy się weźmie

---

[5]) Weissmann nazywa Etjudę Chopina na czarne klawisze „oświadczeniem miłosnem złożonem ukochanej części klawjatury".

[6]) P. trafne uwagi na ten temat u prof. Jachimeckiego w jego książce o Chopinie (Kraków 1927), str. 161—162. Por. też Hoesick, „Chopin", II 865 nast.

[7]) Prawda, że artykuł o charakterystyce tonacyj pisanym był jeszcze w roku 1835! W jednym liście z tego samego mniej więcej czasu (Listy II 65) przypisuje Schumann nawet enharmonicznie równoznacznym tonacjom różny charakter (słusznie zresztą, w pewnych warunkach), nazywając Cis-dur „grimmig", a Des-dur „mild". — E. Poirée („Chopin", w zbiorze Les musiciens célèbres), powiada słusznie (p. 79): „Chopin choisissait de préférence les tonalités chargées de dièzes ou de bémols qui lui semblaient plus expressives et parce que les touches noires émettent — est-ce une illusion? — des sonorités plus veloutées, assez différentes des autres". Ale prawdopodobnie pod wpływem Schumanna zarzuca Poirée Chopinowi, że w pisowni używa pretensjonalnie (P. mówi o „coquetterie de ne pas écrire comme tout le monde") bardzo wielu znaków tam, gdzieby enharmonicznie akordy uprościć można. Szkoda, że Poirée nie daje konkretnych przykładów z dzieł Chopina. Jeżeli Chopin niezawsze enharmonizował tam, gdzieby tego wymagała wygoda i łatwość czytania, to jeszcze nie można go oskarżać o „pretensjonalność"; ten zarzut byłby uzasadnionym dopiero wtedy, gdyby było jasnem, że Chopin właśnie enharmonizuje, wprowadzając bardzo niewygodne i niezwykłe (co do pisowni) akordy, w takich razach, w których do takiej pisowni niema żadnych słusznych powodów. Tymczasem dzieje się wprost przeciwnie: jeżeli Chopin odstępuje od poprawnej ortografji akordów, to czyni to najczęściej przez wzgląd na łatwą i wygodną lekturę. W krytycznem wydaniu dzieł Chopina, jakie jest jednem z zadań dzisiejszej muzykologji polskiej (na zadanie to „Kwartalnik Muzyczny" zwrócił uwagę w N-rze 1-ym, p. str. 59), kwestja pisowni będzie wymagała specjalnej uwagi.

pod uwagę, że Schumann sam jako kompozytor najchętniej porusza się w tonacjach o niewielu znakach; ale też jako kolorysta nie może być porównany z Chopinem.

W następnym ustępie swej recenzji określa Schumann pierwszą część Sonaty jako burzliwą i namiętną, zawierającą jednak i piękne śpiewne ustępy. Z powodu tego drugiego tematu konstatuje Schumann, że zdaje się jakoby narodowe polskie zabarwienie, cechujące dawniej przeważną część melodyj chopinowskich, zczasem coraz bardziej znikało, i jakoby polski kompozytor nieraz nachyłał się poprzez Niemcy ku Włochom, a to dzięki przyjaźni i admiracji dla Belliniego. „Ale skoro tylko śpiew ustaje, w dźwiękach rozbłyska znów cały Sarmata ze swoją hardą oryginalnością". Możnaby tu zauważyć, że nawet tam, gdzie Chopin „italjanizuje", nie przestaje być oryginalnym, a co zatem idzie pozostaje Polakiem. Druga część Sonaty jest „śmiała, pomysłowa, fantastyczna, a jej trio delikatne, rozmarzone, zupełnie w duchu chopinowskim". Marsz jest „ponury" i zawiera nawet „niejedno co odpycha". Najciekawsze jest jednak zdanie Schumanna o ostatniej części, która według niego „zakrawa raczej na drwiny"; przyznaje wprawdzie Schumann, że utwór ten, pozbawiony melodji i beznadziejny, sprawia mimo wszystko wrażenie przygniatające swą potęgą, tak że go wysłuchać musimy do końca jak zahypnotyzowani, ale — dodaje Schumann — chwalić go nie możemy, bo muzyką to nie jest! Gdybyśmy chcieli nowością i niezwykłością utworu usprawiedliwić ten daltonizm, jaki przebija z ostatniego zdania, to wystawilibyśmy Schumannowi pewnego rodzaju świadectwo ubóstwa, albo ściślej mówiąc — zubożenia. Bo właśnie jednym z tytułów do chwały Schumanna jako krytyka jest to, że dotąd przynajmniej umiał zawsze uznać i trafnie ocenić to co nowe a prawdziwie wartościowe. Ale rzeczywiście w krytyce Sonaty b-moll Schumann nie stoi na tej wysokości, do jakiej nas przyzwyczaił: nie okazuje w niej zrozumienia i odczucia należytego dla tego najwspanialszego, najśmielszego i chyba najoryginalniejszego dzieła chopinowskiego. Wielbiciel Chopina może z przyjemnością widzieć w tem jeden z najlepszych dowodów. jak bardzo postępowem dziełem na swoje czasy była ta Sonata; wielbiciel Schumanna musi tu jednak z przykrością stwierdzić pewne cofnięcie się jego pod względem intuicji, przenikliwości i „wczuwania się", jakie go dotąd cechowały.

Krytyka opusów 37, 38 i 42 (III, 63—65) zaczyna się rozważaniami ogólniejszej natury, które wypada nam powtórzyć tutaj w całości. „Chopin

mógłby wydawać teraz wszystkie swe utwory bez podawania nazwiska, a jednak zaraz poznanoby kompozytora. W słowach tych mieści się zarówno pochwała jak i nagana — pochwała dla jego talentu, nagana dla jego aspiracyj. Gdyż Chopin posiada bezsprzecznie tę niepospolitą oryginalność, która, skoro się tylko ukaże, nie dopuszcza żadnej wątpliwości co do nazwiska mistrza; przytem Chopin przynosi też mnóstwo nowych form, które są godne podziwu tak dla swej delikatności jak i śmiałości. Nowy i pomysłowy zawsze co do swej zewnętrznej strony, w kształtowaniu swych kompozycyj, w niezwykłych efektach instrumentalnych, pozostaje jednak Chopin zawsze tym samym co do wewnętrznej treści, wskutek czego obawiamy się, iż nie wzniesie się wyżej jak dotychczas. A jeżeli wzniósł się już dość wysoko, aby nazwisko jego można zaliczać do niezatartych w nowszej historji sztuki, to jednak jego działalność ogranicza się tylko do ciaśniejszego zakresu muzyki fortepianowej, a przecież Chopin mógłby był sięgnąć przy swoich zdolnościach o wiele wyżej; byłby był powinien zyskać wpływ szerszy na rozwój naszej sztuki wogóle. Ale poprzestańmy na tem, co nam dał. Stworzył bowiem tyle przepięknych dzieł, i teraz jeszcze daje nam tyle, że powinniśmy być zadowoleni, i każdemu kompozytorowi, któryby tylko połowę, tego był zdziałał co on, należałoby złożyć gratulacje. Aby zasłużyć na miano poety, nie potrzeba też grubych tomów; jednym, dwoma poematami można sobie zyskać tę nazwę a Chopin stworzył takie poematy".

Nigdy jeszcze dotąd nie wyraził się Schumann o Chopinie tak surowo jak w tym artykule; przy wszystkich panegirykach zwraca się do niego wprost z „naganą".

Przedewszystkiem narzuca się tu porównanie ze wstępem krytyki op. 29—31 z r. 1838 (p. pierwszą część tego artykułu w poprzednim numerze „Kwartalnika"), wobec którego mielibyśmy ochotę zawołać „Quantum mutatus ab illo!" Tam Schumann z zapałem bronił Chopina przed zarzutem manjery i powtarzania się. Tutaj zdaje się przechodzić na stronę tych, których przedtem zwalczał. Wprawdzie i teraz nie chce on robić Chopinowi zarzutu z powodu jego silnej indywidualności; wprawdzie i tu przyznaje mu ciągłą pomysłowość i odświeżanie się w formie, ale za to zdaje się stwierdzać, że treść pozostaje u niego zawsze ta sama. Jednak niezupełnie może utrafilibyśmy w myśl Schumanna, gdybyśmy zdanie jego: „im Innerlichen bleibt er sich immer gleich" w ten sposób interpretowali. Nie chce on powiedzieć, że Chopin wciąż powtarza się, wciąż to samo wyraża i wypowiada; chce on raczej podnieść, że Chopin nie rozwija się, nie wzbogaca swego talentu, nie postępuje, nie potężnieje. A winę tego przypisuje Schumann brakowi należytej pracy nad sobą u Chopina.

Jako krytyk Schumann nieraz rozpatruje nietylko zdolności i siły twórcze danego kompozytora, ale i ich wyzyskanie; i tak np. przeciwstawia

„Talent“ i „Streben“ na str. 58, 59 i 139 III-go tomu pism [8]). Coś trochę jak ów pan ewangeliczny, który gromi sługę swego za to, że nie użył powierzonego mu talentu dla otrzymania odpowiednich zysków, Schumann gani tutaj Chopina. Uważa bowiem, że ten powołany był do stworzenia jeszcze większych dzieł, do wywarcia jeszcze silniejszego wpływu na twórczość współczesną, a to oczywiście przez uprawianie innych jeszcze dziedzin muzyki i wyższych jej form. Zasklepianie się w granicach muzyki wyłącznie fortepianowej uważa Schumann za przynoszące szkodę talentowi Chopina, nie dające mu się w pełni rozwinąć. Zanotujemy tutaj tylko sam fakt, a komentarze zostawmy na później.

Przechodząc do szczegółowej części swej recenzji, stwierdza Schumann, że Nokturny op. 37 „różnią się od wcześniejszych zasadniczo większą prostotą w ozdobnikach, skromniejszym wdziękiem. Wiadomo jak Chopin występował dawniej, jakby cały obsypany błyskotkami, świecidełkami, perełkami. Obecnie zmienił się, spoważniał; lubi jeszcze ozdoby, ale więcej uduchowione, z pod których szlachetność poezji przebija z tem większym wdziękiem; ale też dobry smak, najwykwintniejszy, przyznać mu należy“. O tych fioriturach Chopina mówił Schumann już kilkakrotnie przedtem (mniej lekceważąco jak tutaj, w krytyce Nokturnów Wielhorskiego, II 161; p. też II 191), podobnie jak i o ewolucji Chopina ku większej prostocie wogóle (I 188—189 i 202); tutaj raz jeszcze stwierdza postęp w tym kierunku.

W tem, co Schumann mówi o jemu poświęconej Balladzie op. 38, zastanawia zdanie, że burzliwe intermezza jej musiały być dodane później, gdyż nie było ich w wersji, którą Schumann znał ze słyszenia; będąc bowiem w Lipsku, Chopin grał mu tę Balladę. Nam dzisiaj wydają się te intermezza tak dalece integralną częścią całości, tak niezbędne do nadania jej właściwego sensu i znaczenia, że wprost nie możemy sobie wyobrazić, jak mogłaby ta Ballada bez nich wyglądać. Po spokojnem, pastoralnem F-dur, burza, kataklizm. Oczywiście kontrast jest bardzo silny i nagły, ale zamierzony: jest to jakby wdarcie się elementu demonicznego w egzystencję „sielską, anielską“, którą burzy; stąd gdy pierwszy temat powtarza się po tej nawałnicy, już nie odzyskuje pierwotnej pogody i spokoju, przeciwnie, przerywany jest wybuchami: „Meine Ruh‘ ist hin...“ Jest to jakby streszczona

---

[8]) Przy końcu artykułu o op. 2 Chopina skłania Schumann głowę przed „takim genjuszem“, przed tak wysokiemi aspiracjami (Streben); tutaj mówi już tylko o „talencie“, a aspiracje uważa za zbyt skromne. Jaką różnicę zaś Schumann widzi między genjuszem a talentem, to najlepiej występuje w jego aforyzmach, na str. 33, 37 i 38 I-go tomu pism; p. także artykuł A. Schmitza „Die aesthetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur“, w Zeitschrift für Musikwissenschaft, Nov. 1920, str. 112—113, i H. Kretzschmar, l. c., str. 71 (tamże, na str. 58—59, o wymaganiach, jakie Schumann stawia genjuszowi).

historja Gretchen z „Fausta“ [9]). Ani psychologicznie, ani muzycznie niema tu tej „rysy“, jakiej się dopatruje Weissmann (l. c., str. 155), może pod wpływem Schumanna, choć Schumann nie zdaje się sądzić (przynajmniej nie mówi tego wyraźnie), aby owe „później włączone“ epizody gwałtowne spowodowały rozłam i rozdwojenie w utworze. Wprawdzie jako całość stawia Schumann tę Balladę niżej od pierwszej [10]), ale uważa ją za niemniej fantastyczną i pomysłową (geistreich) od tamtej; powiada też o niej, że wzrusza do głębi.

Warto zwrócić uwagę na podobieństwo między tą Balladą a Nokturnem op. 15, Nr. 1, który po pierwszej części w F-dur (jak w Balladzie), spokojnej, rozmarzonej, przynosi bardzo gwałtowną i burzliwą część środkową w moll. W związku z tem wspomnieć wypada też o zdaniu Schumanna, w krytyce Nokturnów Wielhorskiego (II 161), które stwierdza, że Chopin lubi wplatać do Nokturnów epizody o żywszem tempie, „często słabsze w pomyśle od części pierwszej“. Może Schumann miał tu na myśli i wspomniany Nokturn z op. 15, choć coprawda zalicza go do idealnych reprezentantów tej formy (II 214).

Serję opusów 46—49 Chopina omawia Schumann w artykule z 1842 r. (III 127 nast.), a więc wkrótce po ich ukazaniu się. Jeszcze raz zaczyna od tego, że „jak wszystkie inne tak i te kompozycje Chopina na pierwszy rzut oka jemu tylko przypisane być muszą“. Zarzut Schumanna, że Allegro de Concert, op. 46, jest trochę niespokojne i niedość zharmonizowane, jako całość, jest może słuszny. Mniej trafia natomiast do przekonania uwaga następująca: „Jest to marzeniem najnowszych kompozytorów, aby fortepian podnieść do jak największej samodzielności, a wyemancypować go od orkiestry. To dążenie, zdaje się, spowodowało też Chopina do wydania jego Allegra w jego obecnej formie. Ale ta próba ukazuje nam raz jeszcze trudności takiego przedsięwzięcia; nie odradzamy jednak ponawiania podobnych wysiłków w tym kierunku“. O tych wysiłkach mówił Schumann kilkakrotnie już w swych pismach (np. I 105, 115—116, 119; II 27, 176, 236); że sam szukał nowych zdobyczy na tem polu, tego dowodzą jego kompozycje (nawet przez swe tytuły, np. Etudes symhoniques, Concert sans orchestre). Ale Schumann sądzi tutaj podług siebie, jeżeli Chopinowi po-

[9]) Podobną interpretację dał Antoni Rubinstein; takie „wytłumaczenie“ dzieła uwydatnia chyba dostatecznie jego sens, logikę, jedność i jednolitość. A właśnie o to tylko nam tutaj chodzi.

[10]) O tej Balladzie g-moll mówi Schumann w pismach swoich bardzo ogólnikowo (III, 64, 128); trochę szerzej pisze o niej w liście do Dorna z września 1836 r. (Listy, II, 78), nazywając ją tem dziełem Chopina, w którem jest „najwięcej genjalności, nie genjuszu“ i które on najlepiej lubi ze wszystkich. Karasowski („Fr. Chopin“, Berlin, wyd Ries u. Erler, S. 177) sądzi, że chodzi tu o Balladę F-dur. Ale na początku wzmiankowanego ustępu w liście Schumanna powiada: „Von Chopin *habe ich* eine neue Ballade“. Słowa te

dobne intencje przypisuje. Bo wprawdzie Allegro de Concert ma więcej orkiestralnych elementów niż inne kompozycje Chopina — jest to łatwo zrozumiałym wynikiem przetransponowania na fortepian ustępów o charakterze „tutti“, pierwotnie przeznaczonych dla orkiestry; mimo to przecież utwór nic nie stracił ze swojej fortepianowości. Słusznie też powiada Bülow, właśnie zestawiając pod tym względem Chopina z Schumannem (w swych uwagach do wydania Etjud Chopina): „Trzeba przyznać Chopinowi wielkie zasługi, jakie zdobył sobie przez wyraźne rozgraniczenie w swych dziełach muzyki fortepianowej od orkiestralnej; granice te zostały zatarte przez innych romantyków, zwłaszcza przez Rob. Schumanna, z jak największą szkodą dla obu tych dziedzin“.

O 3-ej Balladzie powiada Schumann, że się znacznie różni od obu poprzednich w formie i charakterze, wszakże jak tamte należy do najoryginalniejszych kreacyj Chopina. Przyznaje jej tchnienie poezji, ale wydaje mu się, że głównie przebija się w niej wykwintny charakter kompozytora, który „przywykł obracać się w najwytworniejszych kolach francuskiej stolicy“. Zapewne, że Ballada As-dur jest mniej dziko-burzliwa od swych poprzedniczek, że ma jeszcze więcej gracji od tamtych; ale trudno jej przyznać „salonowy“ charakter. Do tego doszli Ehlert i Weissmann, idąc może w kierunku myśli Schumanna, posuwając się jednak przytem za daleko. Widzą oni bowiem w tym utworze rodzaj „dramatu na maskaradzie“ [11]).

O fantazji f-moll wyraża się Schumann krótko, o wiele za krótko. Choć uznaje, że utwór ten jest „pełen genjalnych rysów“, to jednak widocznie nie przejął się nim, nie zrozumiał go, nie odczuł jego wielkości. Inaczej nie byłby zbył kilku zaledwie słowy dzieła, które dziś ogólnie uznanem jest za jedno z najwspanialszych nietylko w twórczości Chopina, ale wogóle w całej literaturze fortepianowej.

Ostatnią recenzję Schumanna o Chopinie spotykamy w roku 1843 (III 155). Dotyczy ona Tarantelli, op. 43. Nazywa ją Schumann utworem „w najbardziej szalonym stylu chopinowskim“, w którym kompozytor zaklął obrazy swej rozkiełznanej fantazji i ukazał ciemne, ponure strony

---

zdają się wskazywać na więcej „materjalne“ posiadanie. Gdyby zaś odnosiły się do Ballady F-dur, to mogłyby jedynie czynić aluzję do dedykacji, gdyż ta Ballada wyszła drukiem dopiero w 1840 r., a z jej recenzji wynika, że przedtem Schumann znał ją tylko ze słyszenia w wykonaniu Chopina (a nie z manuskryptu).

[11]) Poirée (l. c., str. 93) jeszcze ich prześcignął. Według niego drugi temat tej Ballady zbudowany jest na wulgarnym (!) tanecznym motywie, jest to „air de ballet“, który przypomina teatr marjonetek! Może i ten sąd, dosyć nieoczekiwany, został spowodowany niewinną uwagą Schumanna o salonowości utworu i jego autora. Ale czyż tutaj, jak i w innych, wypadkach, należałoby uczynić Schumanna odpowiedzialnym za to, że jego myśl doprowadzona została ad absurdum? — Właśnie może rzadko występuje u Chopina poezja przyrody z taką siłą, jak w tej Balladzie, w której dopatrywano się zarówno opowieści o Świteziance jak i o Loreley. Przychylam się też do zdania d-ra Opieńskiego (Chopin jako twórca, Warszawa, wyd. Arcta, str. 58), który raczej w Bal-

swej istoty. Sąd taki dość dziwnym dziś wydać się musi. Ale największą niespodzianką jest uwaga Schumanna, że „piękną muzyką nikt tego nazwać nie może". Że Tarantella należy do słabszych jego utworów, z tego sam Chopin przy swoim autokrytycyzmie, zdawał sobie sprawę. Ale ani nie jest ona tak demoniczną, jak się Schumannowi wydaje, ani nie przestaje choćby na chwilę być piękną muzyką. Owszem żałować nawet należy, że jest zaniedbana przez pianistów i że zbyt rzadko słyszeć się daje. I tutaj więc okazał Schumann brak zrozumienia i nie utrafił w istotę rzeczy.

Godnem jest uwagi, że jakkolwiek Schumann redakcję „Neue Zeitschrift für Musik" opuścił dopiero w połowie 1844-go roku, nie omówił na łamach swego czasopisma utworów Chopina, o których trudno przypuścić, żeby ich nie był poznał (jeśli zaś ich nie znał, to świadczyłoby to jeszcze więcej o zobojętnieniu), a znajdują się między niemi takie arcydzieła jak Polonezy fis-moll i As-dur i Ballada f-moll. Należy jednak stwierdzić, że artykuł zawierający krytykę Tarantelli jest jednym z ostatnich, jakie Schumann wogóle napisał [12]).

IV.

Powyższy przegląd ważniejszych wypowiedzeń się Schumanna o muzyce Chopina wykazuje dostatecznie, że stosunek niemieckiego krytyka do twórczości polskiego kompozytora uległ zczasem ewolucji. W zasadzie zawsze i do końca stawia Schumann Chopina bardzo wysoko, przyznaje mu wyjątkowe, zupełnie odrębne stanowisko wśród kompozytorów współczesnych. Wciąż te same epitety nasuwają mu się pod pióro, gdy mówi o Chopinie: schwärmerisch, phantastisch, kühn stürmend, tiefsinnig, hochleidenschaftlich; wciąż podnosi u niego te same zalety: Grazie, Zartheit, Adel, Geschmack. A jeśli wytyka pewne „wady", to wymienia w ostatnich krytykach te same, które już podniósł w jednej z pierwszych, kiedy z okazji Koncertów szeroko się wypowiedział o Chopinie: Wunderlichkeit, Exzentrizität, Wildheit.

Mimo to wszystko, w recenzjach od 1840-go roku począwszy konstatować się daje fakt, że Schumannowi muzyka Chopina staje się jakby więcej obcą, że Schumann często traci dla niej zrozumienie i nie przyjmuje jej

ladzie As-dur aniżeli w Balladzie F-dur (a-moll) skłonnym jest dopatrywać się ilustracji do „Świtezianki". Drugi temat, który „trywjalnym" stać się może tylko przez odpowiednie, a raczej nieodpowiednie, wykonanie, należy do najpiękniejszych wśród tak licznych rusałkowych tematów romantyki.

[12]) Podnieść też wypada, że w listach Schumanna po roku 1840 wzmianki o Chopinie są coraz rzadsze i coraz mniej znaczące. Ale jeszcze w 1846 r. pisząc do Whistlinga (Listy, II 448) z prośbą o przysyłanie nowo ukazujących się utworów, wymienia Schumann między kompozytorami, którzy jego i żonę najwięcej interesują, Mendelssohna, Chopina i Bennetta. Chodziło tu jednak, zdaje się, głównie o dostarczanie materjału dla repertuaru Klary Wieck. Jak wynika z listu do Hillera (Listy, II 323), zamierzał Schumann po śmierci Chopina uczcić jego pamięć publicznym obchodem, który atoli nie

z tym zapałem co dawniej. Stąd niedocenia Schumann czasami wielkości niektórych dzieł Chopina, albo wydaje o nich sądy wprost fałszywe i niesprawiedliwe.

Często powtarzane zdanie, że Schumann zawsze z entuzjazmem i miłością odnosił się do muzyki Chopina, wymaga więc pewnych zastrzeżeń. Entuzjazm i bezwarunkowe uwielbienie ostygły w ostatnich latach. I stajemy przed tym ciekawym faktem, że kiedy przed r. 1840-ym Schumann pisał o niektórych utworach Chopina pochwały, które dzisiaj wydawać się mogą nawet trochę przesadne, po r. 1840-ym, właśnie w okresie największego rozkwitu twórczości Chopina, w okresie Sonaty b-moll i Fantazji, aby tylko te dwa dzieła wymienić, — Schumann nie zawsze odaje Chopinowi należną sprawiedliwość [13]).

Zastanówmy się nad przyczynami tego faktu.

Przedewszystkiem należy tu zapewne wyłączyć u Schumanna z góry motywy i względy natury osobistej. Schumann był, jak wiadomo, bardzo bezstronnym, sprawiedliwym i sumiennym sędzią. Nadto stosunki między nim a Chopinem zawsze były zupełnie dobre, nawet często nacechowane przyjaźnią i serdecznością. Osobiście zetknęli się obaj wielcy romantycy w październiku 1835 r. i we wrześniu 1836 r. w Lipsku [14]).

Aby się przekonać, jakiem to było „świętem" dla Schumanna, wystarczy przeczytać jego listy do Dorna (Listy, II 77) i do samego Chopina (Karłowicz, Niewydane pamiątki i t. d., str. 308 i 316). W r. 1838 poświęcił Schumann „Kreisleriana" op. 16 „swemu przyjacielowi F. Chopinowi". Chopin odwzajemnił się, dedykując w r. 1840 swoją Balladę op. 38 „panu R. Schumannowi". Następnie jednak bliższe stosunki ustały lub rozluźniły się siłą rzeczy, wskutek ukształtowania się warunków życiowych obu artystów; ale nie mamy powodu przypuszczać, aby się były popsuły [15]). Nicby wszakże nie było nawet w tem dziwnego, gdyby Schumann zczasem ochłódł nieco dla Chopina jako człowieka, gdyż z pewnością nie spotykał się z jego strony z tem uznaniem i z tą serdecznością, jakich mógł oczekiwać. Chopin

---

doszedł do skutku z powodu niemożności otrzymania w tym celu kościoła Frauenkirche w Dreznie do dyspozycji.

[13]) W recenzji z Etjud Kufferatha (III 97) znajduje się nawet zdanie, które mogłoby świadczyć, że Schumann wogóle uważa misję Chopina za skończoną. Pisze bowiem że „chwilowo nie jesteśmy zbyt bogaci w dobrą muzykę fortepianową. *Po burzliwej epoce Chopina,* która dosięgła swych punktów końcowych w Henselcie, Liszcie i Thalbergu, zdaje się, jakoby obecnie miał nastąpić zastój". Było to w r. 1842! Należy jednak przypuścić, że Schumann miał na myśli tylko literaturę fortepianową w dziedzinie etjud, lecz wyraził się zbyt ogólnikowo.

[14]) Szczegółowy opis tych odwiedzin, p. u Hoesicka, „Chopin", I 518—523 i 530—537.

[15]) Kreisig (w indeksie do „Gesammelte Schriften" Schumanna, Lipsk 1914, II 531) podaje lata 1836—1846 jako okres, w którym Schumann pozostawał w korespondencji z Chopinem; Kreisig opiera dane tego rodzaju nietylko na zbiorach wydanych listów, ale i na materjale archiwalnym (p. tamże II 525.). — W korespondencji między Cho-

miał jak wiadomo serdeczną awersję do pisania, a wobec osób stojących poza szczupłem gronem wybranych, zachowywał się wogóle z rezerwą. Nadto dla muzyki Schumanna nie miał ani zrozumienia ani sympatji, jak to potwierdzają świadectwa jego uczni i przyjaciół. Poświęcone jemu „Kreisleriana“ musiały mu pozostać obce. Jeśli wogóle prawdą jest, że to właśnie sam Chopin poddał Schumanowi myśl stworzenia takiej ilustracji muzycznej do pism E. T. A. Hoffmanna, to realizacja tego pomysłu przez Schumanna, który przecież tak genjalnie odbił w swym utworze romantycznego ducha ekscentrycznego „kapelmistrza“, — wydać się musiała Chopinowi daleką od tego ideału, jaki nosił w duszy.

Z tego wszystkiego nie można robić Chopinowi zarzutu; a jeśli niektórzy biografowie Chopina nazywają go nieszczerym, to zdaje mi się, że właśnie stosunek jego do Schumanna dowodzi czegoś wprost przeciwnego: nie czując głębszej sympatji dla Schumanna, Chopin mu jej też nie okazywał, nie udawał ani serdeczności dla jego osoby, ani obłudnego entuzjazmu dla jego dzieł.

Ale Schumann musiał wyczuwać to usposobienie Chopina względem siebie. Mimo to nie widać w jego krytykach, żeby to wpływało na jego sądy. Ani cień osobistej niechęci lub urazy dostrzegać się w nich nie daje[16]).

Przyczyny tej pewnej rezerwy, z jaką Schumann przyjmuje twórczość Chopina po 1840 r., leżą głębiej, albo może lepiej powiedziawszy — wyżej. Jedną z nich jest zawód, jaki „Arjel fortepianu“ sprawił Schumannowi. Ten bowiem nietylko przyjmował z podziwem pierwsze utwory Chopina, ale pokładał w nim najwyższe nadzieje. I tak np. w krytyce o Etjudach pisze (II 48 nast.): „Którędy wiedzie, dokąd prowadzi jego droga, jak długo, jak wspaniale jeszcze, któż to wie“? W artykule o op. 37, 38 i 42 natomiast nie ukrywa Schumann (III 64) swego rozczarowania i z żalem konstatuje, że Chopin ogranicza się tylko do muzyki fortepianowej, rezygnując z zajęcia wyższego i więcej wpływowego stanowiska w hierarchji kompozytorskiej, co według Schumanna świadczy o obniżeniu aspiracyj artystycznych, o zapoznaniu wyższych celów, wznioślejszych ideałów, poważniejszych dążeń, tego wszystkiego, co Schumann określa jednem słowem „Streben“[17]). Uprzytomnijmy sobie, że Schumann pisał to w r. 1841,

pinem a Schumannem pośredniczył Panofka (p. Karasowski, „Fr. Chopin“, Berlin, Ries und Erler, nowe wyd., str. 174).

16) Swoją drogą, jeśli to prawda, że Chopin powiedział Hellerowi, iż „Karnawał“ Schumanna nie jest bynajmniej muzyką, i jeśli to się doniosło do Schumanna, to podobne zdanie o Finale z Sonaty b-moll jest jakby „zemstą“ za to z jego strony.

17) Do Henselta woła Schumann (II 181): „Kto porusza się zawsze w tych samych formach i stosunkach, stanie się wkońcu zmanierowanym lub filisterem; nic nie jest szkodliwszem dla artysty, jak długie wypoczywanie w wygodnej formie; w późniejszych latach siła twórcza i tak maleje, i potem jest już zapóźno, i niejeden znakomity talent spostrzega wtedy dopiero, że spełnił swoje zadanie w połowie tylko“. Podobnie przemawia i do Rob. Franza (III 154 nast). i do Bennetta (III 129); wysławiając zaś Spohra

w okresie zatem, kiedy po długiem wyłącznem uprawianiu muzyki fortepianowej zwrócił się do innych gatunków muzyki, do pieśni, do muzyki komnatowej, do muzyki orkiestralnej, i zdążał ku oratorjum i operze [18]). Zwrot ten w twórczości Schumanna bardzo zapewne pochlebnie świadczy o jego „Streben" i pracy nad sobą, do której impuls dał mu bez wątpienia przykład uwielbianego przez niego a tak wszechstronnego Mendelssohna (p. Listy, I 283; II 72, 149, 188, 213, a nadewszystko I 312); był on też pod wielu względami bardzo szczęśliwym dla dorobku kompozytorskiego Schumanna i wzbogacił literaturę muzyczną dziełami pierwszorzędnej piękności i wartości w różnych działach, a zwłaszcza na polu pieśniarstwa i muzyki kameralnej. Z drugiej strony jednak niepodobna zaprzeczyć, że niezawsze udało się Schumannowi osiągnąć pełną doskonałość w swych usiłowaniach, że nie umiał poznać granic swego talentu, forsując go, np. w operze, która nie leżała w zakresie jego indywidualności, i, że w ostatnim okresie twórczości ujawnia niestety nietylko gwałtowny upadek władz twórczych, ale i zupełny brak autokrytycyzmu. Tego autokrytycyzmu nie brakło zato nigdy Chopinowi, który zrozumiawszy swoje właściwe powołanie, skoncentrował wszystkie swe siły w jednym kierunku [19]), i dlatego tworzył same dzieła w swoim rodzaju wielkie i doskonałe, a jeśli czasem utworu jakiegoś nie uznał za godny siebie i publiczności, to nie ogłaszał go drukiem. W ten sposób dorobek jego twórczości stał się względnie szczupły i ograniczony; ale Chopin nie zmienił wytyczonej sobie linji postępowania, mimo presji wywieranej przez przyjaciół i znajomych, którzy namawiali go do wyjścia z ciaśniejszego zakresu kompozycji fortepianowej, myląc się co do

---

z powodu, że mimo późnego wieku zwraca się do nowych gatunków muzyki, przypisuje wyższość niemieckich kompozytorów nad francuskimi i włoskimi ich wszechstronności (III 121). Por. też następujące zdanie K. M. Webera (Ausgewählte Schriften, wyd. Reclama, str. 103): „To chyba nie może być dobrze, oddawać się tak prawie wyłącznie jednemu tylko gatunkowi muzyki. Zczasem może to, a nawet musi prowadzić do maniery". Weber utrzymuje też, że genjusz jest uniwersalny (l. c., str. 104) i opanować może wszystkie sposoby wypowiadania się, jeśli pokona pierwsze przeszkody. Posuwa się nawet do twierdzenia, że „dobremu kompozytorowi dramatycznemu (operowemu) tak samo nie brak talentu, aby pisać dobre symfonje, jak i naodwrót". A jednak historja wykazuje, że najwięksi symfoniści albo wcale oper nie tworzyli, albo okazywali się słabszymi na tem polu, a najwięksi muzyczni dramaturgowie nie uprawiali muzyki wyłącznie symfonicznej albo nie zostawili wybitniejszych dzieł tego gatunku. Naturalnie i tutaj są wyjątki. Ale genjusz uniwerselny jest właśnie wyjątkiem. Chopin takim wyjątkiem nie był.

[18]) Motywy, które skłaniać mogły Schumanna do rozszerzenia zakresu swej twórczości, zebrał dobrze R. Batka w swej biografji Schumanna (wyd. Reclama, str. 54 nast.), kładąc jednak zbyt wielki nacisk na „ambicje" w mniej szlachetnem znaczeniu tego słowa.

[19]) Może nie bez słuszności podnosi Poirée (l. c., str. 12), że i słabe zdrowie Chopina musiało odgrywać rolę w rodzaju jego twórczości. Do podejmowania dzieł wielkich, monumentalnych, trzeba innych sił, jak te, któremi rozporządzał biedny chorowity artysta.

rodzaju i zakresu talentu Chopina. Pomylił się w tym względzie i Schumann; jeszcze raz zawiodło go jego spojrzenie tak nieraz (a może tylko dawniej?) bystre i pewne [20]).

I tutaj przewyższa go pod względem trafności sądu Liszt, kiedy w swej książce o Chopinie pisze: „Chopin, ograniczywszy się wyłącznie do zakresu fortepianu, dał dowód jednego z najcenniejszych przymiotów u kompozytora: trafnego poznania formy, w której jest powołanym stworzyć coś wielkiego“ [21]).

Dodajmy też, że Chopin przy całej swej eksklużywności wywarł na rozwój muzyki wpływ głębszy, trwalszy i donioślejszy od wielu innych, bardzo „wszechstronnych“ kompozytorów.

Jeśli rozważania powyższe tłumaczyć nam mogą, dlaczego u Schumanna zczasem osłabło poniekąd zainteresowanie dla twórczości Chopina, to jeszcze nie dają nam odpowiedzi na pytanie, dlaczego Schumann traci równocześnie i zrozumienie dla dzieł polskiego mistrza, dlaczego np. tak mu obcą jest Sonata b-moll, dlaczego Tarantella nie jest dla niego piękną muzyką, dlaczego widocznie nie umie ocenić wielkości Fantazji f-moll. Rozwiązanie tej kwestji jest dosyć proste: Schumann i Chopin to dwie indywidualności bardzo wybitne, a bardzo różne. Zapewne, mają oni i pewne rysy wspólne, które są wynikiem epoki, w jakiej żyją; ale w gruncie rzeczy pochodzenie, wychowanie i „milieu“ uczyniło z nich dwie organizacje psychiczne i artystyczne bardzo różniące się między sobą. Stąd te już w pierwszym obszerniejszym artykule Schumanna o Chopinie stawiane mu, a i później powtarzane zarzuty dziwaczności, chorobliwości, ekscentryczności, wybujałości. To raczej Schumannowi właśnie można wytknąć te wady; ale Schumann ich u siebie nie widział, bo, jak wiadomo, — „nous appelons manie l'habitude du voisin, différente de la nôtre“! Nawet najwięksi wielbiciele Schumana przyznają, że utwory jego nie są wolne od „Grübelei“. A czy np. ostatnia część Sonaty f-moll, op. 14, zresztą za mało znanej i grywanej, nie jest „ekscentryczną“ i prawie patologiczną w swych nadzwyczaj zresztą ciekawych dysonansach, które należą do najśmielszych, jakie Schumann napisał? A wiele ustępów nawet w najlepszych kompozycjach Schumanna można słusznie nazwać „dziwacznemi“, nienaturalnemi i wybujałemi, zwłaszcza w rytmie!

---

[20]) Podobnie pomylił się Schumann, namawiając do kompozycji na orkiestrę St. Hellera, w którego utworach fortepianowych dopatrywał się „wszystkich oznak poważnego kompozytora orkiestralnego“ (III 132).

[21]) Bardzo znamiennem jest, że zrazu sam Schumann radził nie przekraczać zakresu swych zdolności i umiejętności, a zdążać do harmonijnego rozwoju władz twórczych, p. zakończenie artykułu o F. Hillerze z 1835 r. (I 66 nast.).

Naturalnie z biegiem lat, kiedy Schumann z poety-entuzjasty zmienił się w poważnego redaktora-krytyka, kiedy z trochę rozwichrzonego „Davidsbündlera“ przekształcił się w kompozytora, który zapatrzony w przykład Mendelssohna, zwracał się coraz bardziej ku jego klasycznym czy pseudoklasycznym ideałom, traci on coraz więcej zrozumienie dla „aspiracyj“ Chopina, które w zupełnie innym idą kierunku jak jego własne, i nie może podążyć za jego coraz śmielszemi lotami. Trudno rzeczywiście zaprzeczyć, że zczasem, i to stosunkowo dość wcześnie, horyzont Schumanna zacieśnia się, a jego zdolność wczuwania się i wnikania w dzieła innych traci swą pierwotnie nadzwyczajną siłę. Stąd pochodzi np. także zmiana stanowiska Schumanna wobec Berlioza; zrazu okazawszy mu tyle zrozumienia i uznania, później Schumann sceptycznie się o nim wyraża [22]). A gdyby Ryszard Wagner był kilkanaście lat wcześniej wystąpił na widownię, byłby Schumann z pewnością zawołał z uniesieniem tak jak o Chopinie: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“; podczac gdy później nie umiał ocenić znaczenia, jakie Wagner miał mieć dla dalszego rozwoju muzyki. W ostatnim artykule, jaki Schumann napisał (r. 1853; Pisma, III, 175—177) wita nie Wagnera ale Brahmsa jako pioniera torującego „nowe drogi“ [23]).

To osłabienie przenikliwości i częściowy upadek tej genjalnej wprost intuicji, jaką Schumann okazywał w pierwszych latach swej działalności pisarskiej, jest może w związku, podobnie jak i stopniowy zanik sił twórczych, z powolnem zbliżaniem się mroku, w jaki ostatecznie pogrążył się ten tak bogaty i bujny umysł. Jeśli zrazu Schumann udowadniał swojemi sądami i ocenami krytycznemi prawdziwość wyrażonej przez niego zasady, że „może tylko genjusz rozumie bez reszty drugiego genjusza“, — to czyż później także jako krytyk nie dowodzi on trafności uwagi Draesekego, który powiedział, że Schumann „z wyżyny genjuszu spadł do poziomu talentu“?

Byłoby jednak niewdzięcznością, gdybyśmy Schumannowi wypominać chcieli jego pomyłki i przeoczenia. Pamiętając o nieporównanych zaletach Schumanna jako pisarza-krytyka i jego nieocenionych zasługach na tem polu poniesionych wogóle, a w odniesieniu do Chopina w szczególności,

---

22) Por. Ph. Spitta „R. Schumann, Ein Lebensbild“ (Lipsk 1882), str. 62. Spitta dał w tej pracy (na str. 58 nast.), podobnie jak i w swym artykule „Ueber R. Schumans Schriften“ (w „Musikgeschichtliche Aufsätze“. Berlin 1894) może najpiękniejszą charakterystykę Schumanna jako pisarza .

23) P. Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, Lipsk 1909, str. 63 .— Wagner przypisuje w swem „Das Judentum in der Musik“ zarówno upadek sił twórczych jak i zasklepianie się, niemożność pójścia z nowemi prądami, brak orjentacji we współczesnej twórczości, w drugiej połowie działalności Schumanna wpływom „żydowskim“. Ma w tem Wagner rację o tyle, że rzeczywiście w kształtowaniu się poglądów Schumanna na sztukę i na twórczość i w ewolucji jego aspiracyj i własnej twórczości Mendelssohn znaczną odegrał rolę.

powtórzmy tu raczej — mutatis mutandis — jego własne słowa, wypowiedziane o Chopinie (j. w.): Poprzestańmy na tem, co nam dał, bo powiedział nam tyle pięknych rzeczy o muzyce Chopina i takie odkrył w niej skarby, żeśmy powinni być zadowoleni, i należałoby nam z serca powinszować każdemu krytykowi, który byłby dokonał tylko połowy tego, co on.

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. W przedmowie do pierwszego wydania swych zbiorowych pism napisał Schumann, że przeważną część poglądów (die meisten), jakie wypowiedział w krytykach swoich na łamach „Neue Zeitschrift für Musik", zachował aż do tej chwili (1854 r.). Z tego wynika jednak, że nastąpiły też i pewne *zmiany* w zapatrywaniach, jakim poprzednio dał wyraz. Z drugiej strony, jak to przekonywująco przedstawił Kretzschmar (l. c., str. 69 i 71), wykazuje Schumann w twórczości swej kompozytorskiej po 1844 r. także pewną ewolucję w odniesieniu do niektórych idej głoszonych w czasie swej działalności jako krytyk. Otóż możnaby się zapytać, czy w ostatnim okresie swego życia Schumann byłby podtrzymywał wszystkie poprzednio wyrażone sądy o Chopinie i jego dziełach. Jest więcej niż prawdopodobnem, że niejedno miałby w nich do zmienienia. Po tem, cośmy wyżej powiedzieli o kierunku, w jakim szły upodobania, pojęcia i dążenia Schumanna po 1844 r., łatwo wywnioskować, w jakim sensie też Schumann sądy swoje o Chopinie mógłby był zmodyfikować[24]). Entuzjastyczny, jasnowidzący Florestan i głęboko odczuwający

[24]) Pewne światło na tę kwestję rzucić mogą rzeczywiste zmiany, jakich Schumann dokonał w swych artykułach, przedrukowując je w zbiorowem wydaniu pism. M. Kreisig w nowem (piątem) wydaniu tychże (Lipsk, Breitkopf i Haertel, 1914) podaje opuszczone i zmienione ustępy w przypiskach II-go tomu. Z tych, które się odnoszą do Chopina i jego dzieł, godne są podniesienia następujące. Przy końcu pierwszego „Listu marzycielskiego" (Schwärmbrief) wykreślił Schumann krótki ustęp, w którym donosił o pobycie Chopina w Lipsku (p. Kreisiga przypisek 157 i Hoesick, „Chopin" I 523) Skreślenie nastąpiło może ze względu na to, że wiadomość ta stała się mocno „nieaktualną". Ale może i dlatego, że Euzebjusz wyraził przytem cześć i uwielbienie dla Chopina, przechodzące aż w lęk i nieśmiałość wobec niego? Ustęp skreślony na końcu recenzji o Mazurku op. 30 Nr. 4, a odnoszący się do owych sławnych równoległych kwint końcowych (Kreisig, przypisek 355), świadczy, że Schumann zczasem mniej łatwo godził się z temi kwintami. Jeszcze znamienniejsze jest opuszczenie ustępu końcowego w recenzji Nokturnów op. 27 (Kreisiga przypisek 229); powiedział w nim Schumann, że podziwiać trzeba, jak Chopin umie na małej przestrzeni nagromadzić nieskończone wartości, że naśladować to się nie da i że należy być dumnym z takiego przedstawiciela „naszej sztuki". Tutaj przypuścić można, że ustęp ten wydał się później Schumannowi przesadnym i dlatego go opuścił. Może z podobnych pobudek wykreślił również ustęp w krytyce Tria Jaehnsa, w którym postawił Trio Chopina obok Tria B-dur Beethovena i Tria Es-dur Schuberta, a tych trzech kompozytorów nazwał „die drei Grossen" (Kreisiga przypisek 214).

i w istotę utworów muzycznych wnikający Euzebjusz, których Schumann często wprowadzał w swych krytykach jako aktorów przygodnych scen, a nawet jako autorów jego artykułów, zczasem znikają w jego pismach Jest to niemal symboliczne dla ewolucji, jaką krytyki Schumanna wykazują nietylko w formie.

Dr Bronisława Wójcikówna (Lwów).

O LITERATURZE CHOPINOWSKIEJ W POLSCE ODRODZONEJ

Ożywienie się zainteresowania muzyką Chopina i wzmożenie intensywności badań, jej poświęconych, jest faktem wysoce znamiennym i wielce radosnym dla muzykologji polskiej ostatniego dziesięciolecia. Nietylko w ogłoszonych już książkach i artykułach, lecz także — i to może jeszcze silniej — w rozpoczętych pracach młodszego pokolenia muzykologów polskich coraz to wyraźniej zarysowują się kierunki badania, zwracające się ku samej tylko sztuce Chopina. Wszystko to pozwala żywić nadzieję, że niedaleki może jest czas, w którym śmiało postawimy zagadnienie jej stylu i świadomie dążyć będziemy do rozwiązania tego zagadnienia. Może też po ukończeniu szeregu zapowiedzianych badań szczegółowych nad istotą sztuki Chopina, badań zupełnie objektywnych, wolnych od wzruszeniowości i oczyszczonych z „literackiej" treści, zjawi się kiedyś „idealny biograf artysty i twórczy krytyk jego dzieła — w jednej osobie", który — jak pisze *Karol Szymanowski* [1]) — „dążąc bez lęku drogą, wiodącą wprost ku tajemnicy wielkiej sztuki Chopina, potrafi u jej kresu stopić w ogniu zapału największy dla niej podziw z najgłębszem jej zrozumieniem w jedną, nierdzewiejącą bryłę istotnego poznania".

W obecnej chwili jasną już zdaje się być rzeczą, że Fryderyk Chopin „wielki samotnik" wśród przydawanych mu za towarzyszy romantyków niemieckich [2]), był wśród tychże romantyków „rewolucjonistą", którego ideje kryły w sobie kierunki i drogi rozwoju muzyki europejskiej całego niemal

---

[1]) Fryderyk Chopin. Warszawa 1925, Bibljoteka Polska.

[2]) Godzimy się na taki przydział poprostu z konieczności symplifikacji i schematyzacji. Niewszyscy wszakże tę potrzebę rozumieją. To też wymienianie Chopina w gronie współczesnych mu kompozytorów niemieckich doprowadziło do tego, że, choć Francuzi zastrzegają się przeciwko podejrzeniu, jakoby chcieli anektować go dla sztuki francuskiej (np Jules Combarieu, Histoire de la Musique, t. III, Paris 1919, A. Colin, s. 119: „Loin de nous la pensée d'annexer un Chopin à la musique française... ce serait recommencer le partage de la Pologne!"), to jednak w ostatnich czasach oddają Chopina — Niemcom! Takim

stulecia. „Romantyzm“ jako „szkoła“ skończył się, wyczerpał w największych swych twórcach niemieckich i w ich epigonach. Wyczerpał się jako pewien kierunek i d e o w y, szukający uzewnętrznienia się zapomocą sztuki tonów. Nie wyczerpał się natomiast jako „nowa sztuka“ w znaczeniu pozytywnego stosunku twórcy wobec materjału. I dlatego to właśnie sztuka Fryderyka Chopina okazała się pośrednio bardzo płodną: z niej zrodziła się „nowa“ muzyka rosyjska, w niej źródło swe znalazł impresjonizm francuski, ona stała się zaczynem „nacjonalizmu“ muzycznego który przezwyciężył ciążącą na całej muzyce europejskiej — niemieckość. Świadomość tego stanu rzeczy jest dziś już bardzo silna: każdy niemal badacz nowszej muzyki europejskiej nawiązuje swe badanie do Chopina. Wyjątek stanowią tu i ówdzie chyba tylko uczeni niemieccy...[3]).

Przypuszczalnie, nowe „nastawienie się“ wobec sztuki Fryderyka Chopina wpłynie zczasem także i na zmianę na lepsze w krytyce jego dzieł, uprawianej przez obcych nam uczonych i literatów muzycznych. Dotychczasowe bowiem dzieła zagraniczne o „twórczości i życiu“ Chopina, tak niemieckie, jak francuskie, angielskie, włoskie i i. — z nielicznemi bardzo wyjątkami — toną w powodzi frazesów, mniej lub więcej efektownych, zależnie od talentu literackiego swych autorów, nie zbliżając czytelnika ani na krok ku tajemnicy sztuki Chopina. Nawet i *Hugo Leichtentritt* w swych tak bardzo cennych „Analizach“[4]) nie ustrzegł się „baśni“ o „literaturze“ dzieł Chopina[5]). Wszak i w tych „Analizach“ czytamy tak wzruszające określenia, jak naprzykład:

„Czarodziejsko działa wejście pocieszającego Cis-dur; na ponurem niebie nocy zabłysły gwiazdy“ (Nokturn cis-moll, op. 27, 1); albo: „...ciche pukanie do drzwi (niesamowite f w basie w rytmie pukania); trwożna fermata, figura dreszczu, huk uderzenia. Pauza. Drugi strzał. Pauza. Pochód cieni, jakby zamierający. Pauza. Atak. Dwa ciężkie uderzenia Westchnienie, rzężenie, cisza. Uroczyste akordy końcowe. Pieśń miłości znalazła kres w krwi rozlewie i w śmierci“ (Nokturn H-dur, op 32,1); albo: „...nastrój przed burzą, uderzenie pioruna wśród błyskawic, wycie burzy, szum deszczu, przeraźliwe okrzyki strachu — ponad wszystkiem podniosły patos“ (Preludjum f-moll, op. 28,18); i t. d.

---

wspaniałomyślnym ofiarodawcą okazał się w r. 1921 P.-H. Raymond-Duval, umieszczając Chopina w artykule: Allemagne, XIX-e siècle, Le Piano lyrique (Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire, I-e Partie, 2-e vol., s. 1079—1081, Librairie Delagrave, Paris), takim samym świeżo L. Blareau w swej książce „L'Art Musical“, w której Chopin znalazł się w rozdziale „La Musique de Concert au XIX-e siècle, en Allemagne“ (Paris 1928, Librairie Delagrave).

[3]) Por. np. Ernst K u r t h, Romantische Harmonik. Bern und Leipzig 1920, P. Haupt. Robert L a c h, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913, C. F. Kahnt. — Autorowie obu tych dzieł, poświęconych zagadnieniom zasadniczej wagi w twórczości Chopina, zupełnie niemal go pominęli.

[4]) nalysen der Chopin'schen Klavierwerke, I—II. Berlin 1921, 1922, M. Hesses Verlag.

[5]) Trafne i dowcipne określenie Karola Szymanowskiego, l. c., s. 19.

Poza tem jednak analizy Leichtentritta są już pierwszą próbą objektywnego badania i zawierają wiele cennych rezultatów, jakkolwiek głównie o wartości tylko opisowej w zakresie formy i harmoniki, bez ujęć ogólniejszych i głębszych. Stoi im zresztą na przeszkodzie i „niemieckość" interpretatora, który nietylko chciałby nieraz dzieła Chopina wtłoczyć w ramy pewnych zgóry powziętych schematów formalnych (np. propozycje przesunięcia kresek taktowych dla zadośćuczynienia teoretycznym zasadom metryki), lecz często także staje wobec charakteru jej bezradny, ratując się wówczas już to interpretacją literacką, już to nawet efektownemi określeniami „azjatyckiemi", jak np. w analizie Nokturnu H-dur, op. 62,1: „...nie jest to już dźwięk polski, żyje w nim szeroki step rosyjski, Azja, Wschód..." Nie można z tego zresztą robić Leichtentrittowi surowych zarzutów: wszak idzie on torem „baśni", stworzonych przez Jamesa Hunekera [6]) i powtarzanych za nim przez innych, jak np. przez wspomnianego już P. H. Raymond-Duvala [7]).

Jeśli tutaj o rzeczach tych wspominam, odbiegając pozornie od właściwego tematu, to czynię tak jedynie dlatego, by móc w dalszym ciągu, w charakterystyce ogólnej polskich prac, poświęconych Chopinowi, wykazać, czy i o ile wnoszą one już teraz nowe, rzeczywiste wartości do skarbnicy naszej wiedzy, a także, jaki jest ich stosunek do literatury zagranicznej, która — biorąc rzecz bardzo ogólnie — jest jednem wielkiem nieporozumieniem w stosunku do przedmiotu swego badania, to jest do sztuki Chopina.

Z prac polskich ostatniego dziesięciolecia notujemy przedewszystkiem dwa nowe wydania dzieł, które ukazały się w pierwszem wydaniu jeszcze przed wojną światową. Są to: *Henryka Opieńskiego,* Fryderyk Chopin (Lwów—Warszawa 1925, Książnica-Atlas) i *Ferdynanda Hoesicka,* Chopin. Życie i twórczość. 2 tomy (Warszawa 1927, F. Hoesick). Charakter ogólny mają także: *Karola Szymanowskiego,* Fryderyk Chopin (Warszawa, 1925, Bibljoteka Polska) i *Zdzisława Jachimeckiego,* Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości (Kraków 1927, Drukarnia Narodowa). Rozważaniu szczegółowych zagadnień poświęcone są natomiast prace następujące: *Witolda Chrzanowskiego,* O rondach Chopina (Lwów, Archiwum Towarzystwa Naukowego, Dział I, tom 1, zeszyt 3), *Heleny Windakiewiczowej,* Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina. Studjum muzykologiczne (Kraków 1926, Polska Akademja Umiejętności), *Seweryna Barbaga,* Studjum o pieśniach Chopina (Lwów 1927, Zakład Narodowy im. Ossolińskich) i *Wandy Thuguttówny,*

---

[6]) Mezzotints in Modern Music, s. 218. London 1913, W. Reeves.

[7]) l. c. — Sprawę owej „azjatyckości" Chopina omówiłam w swoim czasie szczegółowo w sprawozdaniach z literatury muzykologicznej, drukowanych w Przeglądzie Warszawskim z r. 1922.

Przyczynek do analizy mazurków Chopina (Warszawa 1927, Dom Książki Polskiej [8]).

Biografja Hoesicka przetrwała już próbę swej wartości w ciągu długiego szeregu lat i ma znaczenie podstawowe dla wszystkich dzisiejszych i przyszłych biografów Chopina. Jeśli jednak idzie o stosunek jej autora do muzyki Chopina, to można powiedzieć, że Hoesick w swym gorącym i szczerym entuzjazmie dla niej, zajmuje się raczej warunkami, wśród których dzieła Chopina powstawały, niż niemi samemi. Tłumaczy się to zresztą tak temperamentem pisarskim biografa, jak i założeniem książki, wyraźnie poświęconej „życiu i twórczości", a nie „dziełom" Chopina. Mimo przewagi literacko-uczuciowej interpretacji dzieł Chopina, mieści się w książce Hoesicka wiele słusznych, objektywnych spostrzeżeń, których nie można pominąć w interpretacji naukowej.

Podobnie i książka Opieńskiego. Jest ona również biografją Chopina, a w krytyce dzieł ogranicza się niemal wyłącznie do opisu i subjektywnej egzegezy, niewątpliwie bardzo pięknej i opartej na silnej intuicji badacza, lecz nie torującej w p r o s t drogi poznaniu objektywnemu muzyki Chopina i zbliżeniu ku niej czytelnika. Przeciwnie, niektóre cytaty, jak naprzykład z Przybyszewskiego, wyraźnie wiodą do wkładania w muzykę Chopina obcej jej treści, czyniąc z niej tylko jakby „okazję", która w słuchaczu wyzwala nowe jakieś, niezależne od muzyki tej przeżycia. Bo cóż mówią takie wyznania Przybyszewskiego, jak: „to już nie muzyka", albo: „to więcej od muzyki: coś, co ponad muzyką stoi", albo wskazania tego rodzaju, jak: „odczuwać muzykę poza muzyką: odczuwać metamuzycznie"? Silny indywidualizm wrażliwości artystycznej Przybyszewskiego, wyrażający się w błyskotliwej formie słownej, narzuca czytelnikowi swój własny sposób myślenia i czucia, oddalając go od bezpośredniego zbliżenia się do muzyki Chopina [9]).

---

[8]) Ponadto wspomnieć jeszcze należy artykuły o Chopinie w dziełach ogólnych, a mianowicie: Henryka O p i e ń s k i e g o, Dzieje muzyki powszechnej w zarysie (wyd. 2, Warszawa 1922, Gebethner i Wolff), Józefa R e i s s a, Historja muzyki w zarysie (Warszawa 1920, wyd. 2 — 1922, Gebethner i Wolff) i Encyklopedja muzyki (Warszawa 1924, M. Arct), Zdzisława J a c h i m e c k i e g o, Historja muzyki polskiej w zarysie (Warszawa 1920, Gebethner i Wolff), oraz rozprawy i artykuły w pismach perjodycznych, poświęconych muzyce.

[9]) Zaznaczyć tu należy, że dr. Henryk Opieński w ogłoszonej świeżo w „Kwartalniku Muzycznym" (zeszyt 1—2) rozprawie o sonatach Chopina poddaje krytyce dotychczasowe sądy o nich i przeprowadza ścisłą analizę f o r m a l n e j k o n s t r u k c j i s o n a t y chopinowskiej. Osiągnięta w rezultacie tej analizy charakterystyka t y p u s o n a t y Chopina oraz jej stosunku do sonaty klasycznej (Beethovena) jest niezmiernie wartościowym przyczynkiem do określenia stylu Chopina. — W tej ostatniej rozprawie, co podkreślam z naciskiem, dr. Opieński wyraźnie już zrywa z literackiem tłumaczeniem muzyki Chopina, a szczegółowe zagadnienie „konstrukcji formalnej" sonaty chopinowskiej rozwiązuje w sposób zupełnie objektywny, uwieńczony pozytywnemi wynikami.

Niewielka, ale pełna treści książeczka Karola Szymanowskiego, niepowstała z naukowego badania dzieł Chopina, lecz zrodzona z subtelnej intuicji wielkiego kompozytora, wskazuje drogi, któremi iść należy w krytyce, by Chopin „jako wielki polski artysta“ zajął „w narodowej świadomości kulturalnej należne mu, najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko“. Szymanowski stał się tu wyrazicielem dążeń i usiłowań, które — jak wspomniałem na wstępie — cechują obecne badania, poświęcone muzyce Chopina.

W pewnej mierze zbliża się do nich monografja Zdzisława Jachimeckiego. W pewnej mierze tylko, dlatego, że książka ta ma założenie i charakter popularyzatorski a nie ściśle naukowy, jak również i z tej przyczyny, że podaje „rys życia i twórczości“ Chopina. Wzgląd pierwszy uczynił rzeczą konieczną ograniczenie badania i przedstawiania ściśle naukowego na rzecz łatwiej przystępnego opisywania wyników drogą peryfraz literackich; wzgląd drugi natomiast niezbędnie wymagałby dwojakiego nastawienia się badacza wobez przedmiotu badania, i posługiwania się dwojaką metodą: historyczną, i inną, odrębną, zawisłą wprost od jakości badanego przedmiotu, to jest muzyki. Powiedzmy, że jest to „metoda muzykologiczna“, jak zresztą nazywa ją prof. Jachimecki, zapowiadając we wstępie do swej książki, że dorzucić ona pragnie „garść uwag bardziej fachowej natury, opartych o metodę muzykologiczną“, a ponadto wypowiadając życzenie, by monografji tej przypadła w udziale „możność spełnienia... wstępnych, przygotowawczych usług do zrozumienia twórczości Chopina pod kątem historyczno-muzykologicznym“.

Uwagi powyższe, wyraźnie wskazujące na nowe ustosunkowanie się do badanego przedmiotu, skłaniają mnie do rozważenia przedewszystkiem dwu pojęć: 1. „metody muzykologicznej“, 2. „historyczno-muzykologicznego kąta widzenia“.

Pojęcie muzykologji jest bardzo szerokie, obejmuje bowiem sobą szereg nauk o charakterze specjalnym. Nie wymieniam ich tutaj, przyjmując znajomość systematyki muzykologji w któremkolwiek z najbardziej znanych ujęć, naprzykład Adlera, Riemanna lub Cohna [10]). Bez względu na to, który z tych systemów przyjmiemy, zgodzić się trzeba na jedno, a mianowicie,

---

[10]) Guido Adler, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Viertelsjahrschrift für Musikwissenschaft 1885. — Hugo Riemann, Grundriss der Musikwissenschaft. 3. Aufl. Leipzig 1919, Quelle und Meyer. — Arthur Wolfgang Cohn, Die Erkenntnis der Tonkunst. Zeitschrift für Musikwissenschaft I, 1918—1919. — Nadmieniam tutaj, że w „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich“ ukazuje się obecnie rozprawa dr. Seweryna Barbaga p. t. Systematyka muzykologji. Będzie ona pierwszem ujęciem tego zagadnienia w muzykologji polskiej. Ponieważ całość jeszcze nie ukazała się z druku, nie mogę uwzględnić tu jej uwag, związanych z metodologją.

że tak wielość, jak i różnorodność nauk muzykologicznych każe nam mówić raczej o metodach, niż o metodzie muzykologicznej. Trzeba też zdać sobie sprawę z tego, że metody te w przeważnej części dopiero się tworzą. Brak ich usprawiedliwiony jest najzupełniej z jednej strony młodością naszej nauki, z drugiej — urokiem przedmiotu badania, który, działając na badacza emocjonalnie, odwodzi go bardzo łatwo od objektywności.

Nie sądzę jednak, by okoliczność ta miała wykluczać możliwość objektywnego badania. Należałoby tylko przezwyciężyć pewne przesądy i sugestje, którym nieświadomie ulegamy, i zdać sobie sprawę z tego, że stosunek muzykologa wobec muzyki nie jest niczem innem, jak stosunkiem badacza wobec przedmiotu badania. Wówczas taka naturalna postawa badawcza z konieczności doprowadzi i do znalezienia właściwych metod badania.

Jeśli bez uprzedzeń ale i bez zarozumiałości, popatrzymy na dzisiejsze metody, jakiemi muzykologja się posługuje, to widzimy, że: historja muzyki włada nienagannie metodą historyczną, będąc jedną tylko gałęzią historji ogólnej; akustyka muzyczna stosuje metody fizykalne, gdyż jest tylko szczegółowym działem akustyki, będącej gałęzią fizyki; tak zwana psychologja czy psychofizjologja muzyczna zużytkowuje znów metody, wykształcone przez ogólną psychologję, eksperymentalną czy opisową, i t. d. Wszystkie wymienione nauki należą do muzykologji, każda więc z nich miałaby prawo do twierdzenia, że metoda jej jest metodą muzykologiczną. A jednak — zgodzilibyśmy się co najwyżej na to, by historji muzyki przyznać metodę „muzykologiczno“ - historyczną, akustyce — „muzykologiczno“ - fizykalną, psychologji — „muzykologiczno“-psychologiczną i t. d., pragnąc samą nazwę „muzykologicznej metody zachować dla badań zupełnie odrębnych, nie wkraczających w zakresy nauk pokrewnych.

Przez metodę „muzykologiczną“ chcemy bowiem rozumieć swoisty sposób badania, który wyrastałby naturalnie, a w sposób organicznie z przedmiotem badania związany z tegoż właśnie przedmiotu, to jest muzyki.

I tu właśnie, gdy idzie o właściwy przedmiot naszego badania, o muzykę, wyznać trzeba, że metoda taka dopiero się tworzy. W obecnym zaś momencie mówić nam wypadnie i tutaj raczej o metodach, aniżeli o metodzie.

W badaniu muzykologiczem (w ścisłem znaczeniu tego wyrazu, to jest mającem za przedmiot muzykę, zjawiska muzyczne) jedyną metodą specyficzną, dziś szeroko już stosowaną, jest metoda analizy opisowej. Taką metodą posługuje się Riemann [11]), taką samą Leichtentritt [12]), taką również wszyscy niemal muzykologowie, którzy zerwali lub zerwać pragną

---

[11]) Naprzykład w „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“, 3 tomy. Leipzig 1918—1919, M. Hesses Verlag.

[12]) l. c.

z egzegezą literacko-uczuciową i z „magicznem wykładaniem" sensu muzyki Metoda ta jednak nie jest zadowalająca. Nie tłumaczy ona bowiem istoty zjawisk muzycznych, lecz poprzestaje na opisie.

Obok analizy opisowej obserwujemy posługiwanie się analizą porównawczą, która jest właściwie tylko zastosowaniem analizy opisowej, a okazuje się pomocną zwłaszcza w badaniu ewolucji form lub rodzajów muzycznych.

Opisany tu stan rzeczy wskazuje, że „muzykologja" w znaczeniu ścisłem, czyli nauka o muzyce, jest jeszcze w okresie młodzieńczym. Używając porównania z naukami przyrodniczemi możnaby powiedzieć, że wykształciła się do dziś „morfologja" i „systematyka", oparta na kryterjach morfologicznych; właściwa natomiast nauka o mechanizmie życia muzyki, jakgdyby w ciaśniejszem znaczeniu jej „biologja" jest jeszcze tajemnicą, rozwiązywaną „wyczuciem" lub „ogólnem wrażeniem" lub też przy pomocy peryfraz literackich.

W jaki sposób będzie dalej rozwijała się metoda „muzykologiczna", można to — jak sądzę — z pewnem prawdopodobieństwem przewidzieć. Nie wątpię, że szereg prób doprowadzi ją do doskonałości narzędzia, niezawodnie i nieomylnie wiodącego do celu. Przypuszczam, że obok analizy opisowej i porównawczej, mających podstawowe znaczenie dla morfologji i systematyki muzycznej, będą musiały wykształcić się nowe sposoby badania w prostych zjawiskach muzycznych zarówno mechanizmu ich indywidualnego życia, jak i mechanizmu korelacyj zjawisk prostych w zjawisku złożonem według pewnych praw, które czekają odkrycia. Istota bowiem metody muzykologicznej może polegać tylko na wnioskowaniu o stosunkach między zjawiskami muzycznemi na podstawie ich współistnienia lub następstwa według pewnych prawideł. Oczywiście nie może tu być mowy o żadnych zgóry powziętych prawidłach, wywiedzionych dedukcyjnie z jakiegoś ogólnego systemu. Idzie tylko o stwierdzenie i sformułowanie owych praw, które ujmujemy intuicyjnie, opisując tak zwane „znamiona stylistyczne". Rzecz prosta, że nie mogą to być prawidła bezwzględne. Sądzę, że większość ich uwarunkowana będzie momentami historycznemi i etnologicznemi. Dlatego też badanie zjawisk muzycznych będzie musiało zawsze oprzeć się o historję muzyki, a często o etnografję.

„Metoda muzykologiczna", zastosowana w książce prof. Jachimeckiego, jest metodą analizy opisowej, złączonej z analizą porównawczą. Z powodu niewielkich rozmiarów, a olbrzymiego zakresu książki, a także z powodu jej przeznaczenia popularyzatorskiego, opis nie może być tu wyczerpujący ani systematyczny; analiza opisowa kieruje się najczęściej ku formie dzieł Chopina, przygodnie tylko zajmując się harmoniką, melodyką czy rytmiką. Zastosowanie analizy porównawczej w obrębie cyklów formalnych oraz szerokie tło historyczno-porównawcze mogłyby powetować w znacznej mierze nie-

wyczerpującą analizę oraz niezupełne wyzyskanie jej rezultatów; jednakże, zastosowana tu ze względów popularyzatorskich własna interpretacja uczuciowa, i obfitsze jeszcze cytaty z rozmaitych monografij o Chopinie, osłabiają, gdy na książkę popatrzymy z naukowego punktu widzenia, jej własne wyniki objektywnego badania. Dlatego też założenie książki, w której czytamy (s. 7), że zsumowała ona pozytywne wyniki literatury chopinowskiej, i „starała się wskazać braki istniejące w niej", wydaje się w dzisiejszym stanie badań nad muzyką Chopina niezupełnie właściwe. Nie kto inny bowiem, jak właśnie polscy muzykologowie powołani są do tego, by istniejące braki wypełnić konkretnemi rezultatami swego badania, a już w żaden sposób nie powinni przesłaniać wartości swych własnych rezultatów referowaniem poglądów obcych badaczy, nie dorzucających nowych wartości do zdobyczy objektywnego poznania.

Niewątpliwie, obowiązkiem badacza jest — o ile możności — znajomość całej literatury jego przedmiotu, poprostu — ze względów utylitarnych. Ale w cytatach lepsze wydaje mi się umiarkowanie. Wystarczy podawać rzeczy istotnie twórcze a musi podawać się te, które dla naszych własnych poglądów były źródłem lub podnietą. Zbyt wielka ilość cytatów zaciera wyrazistość sądów własnych. W szczególności zaś za wskazane uważam jak najdalej idące ograniczenie cytatów w polskich pracach, poświęconych badaniu muzyki Chopina.

Ilekroć czytam Niecksa, Leichtentritta i innych, a zwłaszcza Hunekera, mam wrażenie, że ich wynurzenia wyzywają wprost do napisania satyry. Już wyżej dałam próbkę rozmaitych nonsensów, przyobleczonych w postać nadobnych i powabnych frazesów. Bledną one jednak wobec takich pomysłów, jak naprzykład porównanie zmiany natężeń barw w „Berceuse" Chopina do... „niebieskości gołębiego jaja i zieloności wody Nilu"[13])... Takich opinij nie należałoby wcale przyswajać polskiej literaturze, chyba tylko z odpowiednim, nawet i dosadnym komentarzem.

Nie zaprzeczam, że cudzoziemscy biografowie i krytycy Chopina, których dzieła stanowią do dziś niestety pokaźną większość w literaturze chopinowskiej, mają olbrzymią zasługę, w spopularyzowaniu Chopina wśród swoich narodów. Nie zaprzeczam też, że pośrednio przyczynili się oni nawet bardzo wiele do utrzymania w świadomości swych narodów poczucia odrębnej, swoistej kultury Polski, a nawet i samej Polski imienia. Umysłowość jednak i odczuwanie cudzoziemców jest tak różne od umysłowości i uczuciowości polskiej, że niesposób Polakowi zbliżyć się do zrozumienia muzyki Chopina, patrząc na nią przez pryzmat cudzoziemski. Dlatego też w polskich książkach, zwłaszcza o charakterze popularyzatorskim, należałoby we-

---

13) James H u n e k e r w książce: „Chopin, the Man and his Music"; cytat według Jachimeckiego, l. c. s. 128.

dług mego zapatrywania zaniechać cytowania opinij obcych lub czynić to bardzo ostrożnie i krytycznie. Wszak tenże sam, wspomniany przed chwilą, Huneker w innej swej książce [14]) pisze: „Jeśli nie masz krwi słowiańskiej w żyłach, nie spodziewaj się, abyś mógł grać Chopina...“ Czy z równą słusznością nie możnaby tego zdania rozszerzyć także i na krytykę dzieł Chopina, naukową i literacką, z nielicznemi bardzo wyjątkami?

Jakkolwiek odbiegłam tu nieco właściwego tematu mych rozważań, mam nadzieję, że powyższe uwagi przyczynią się do wyjaśnienia, a może i usunięcia trudności, jakie stają wpoprzek naszym dążeniom do stworzenia metody „muzykologicznej“. Ciążą na nas jeszcze tak silnie sugestje przezwyciężonych już dzisiaj sposobów patrzenia na muzykę wogóle, a na dzieła Chopina w szczególności, jako na przedmiot badania naukowego, że nawet w książce prof. Jachimeckiego ujemny ich wpływ umniejsza realną wartość interesujących zewszechmiar wyników pozytywnego badania własnego. Muzykolog znajduje w niej sporo trafnych i subtelnych spostrzeżeń szczegółowych, przytłoczonych niestety zbędnemi określeniami literackiemi i zestawieniem wyników cudzych, znanych mu z lektury dzieł oryginalnych Dla „miłośnika“ muzyki zaś taka skrupulatność w referowaniu wyników — jeśli patrzeć na książkę. jako na rzecz popularno-naukową — potrzebna nie jest: rozbija tylko jednolitość i wyrazistość charakterystyki muzyki Chopina.

Już powyżej, omawiając zagadnienie metody, wspomniałam o zastosowaniu w pracy prof. Jachimeckiego analizy porównawczej. Przypuszczam, że ją właśnie miał autor na myśli , pisząc w przedmowie o „historyczno-muzykologicznym kącie widzenia“. W terminie tym pozwolę sobie zaproponować poprawkę. Należałoby powiedzieć, mojem zdaniem, „historyczno-muzycznym“ lub tylko „historycznym“. Nie rozpatrujemy bowiem dzieł muzyki z punktu widzenia „historji muzykologji“, lecz „historji muzyki“ lub ogólnie: „historji“. Wprawdzie wyrażenie „historyczno-muzykologiczny“ możnaby rozumieć także jako skrót wyrażenia „historyczny i muzykologiczny“, skrót ten wszakże nie wydawałby mi się właściwym.

Lektura książki prof. Jachimeckiego nasuwa jeszcze inne kwestje, które omówić pragnę, podobnie jak poprzednie, „trybem dyskusyjnym“.

Na str. 65 czytamy:

> „Objawiające się tak silnie w dzisiejszem życiu umysłowem a n t i r o m a n t y c z n e prądy dążą do przewartościowania sztuki Chopina na modłę formistyczną. Na szczęście w obronie poetyckiej treści w muzyce Chopina występują tak znakomici i tak postępowi muzycy, jak francuski Maurice Ravel...“.

Na str. 159—160, gdy mowa o rozdziale, poświęconym Chopinowi w książ-

---

[14]) Mezzotints in Modern Music, s. 212.

ce: Lucien Bourguès et Alexandre Denéréaz, La Musique et la Vie intérieure[15]), znajdujemy znów zdanie takie:

„Analiza wychodzi tu z innych założeń i posługuje się odmiennemi środkami, niż to ma miejsce w podręcznikach do nauki kompozycji i zbliża do zrozumienia procesu twórczego Chopina bardziej od metody planimetrycznego formizmu".

Dalej zaś, po określeniu cech analizy Bourguès'a i Denéréaz'a, czytamy:

„Metoda ta nie neguje prawa istnienia metody ściśle formistycznej ani komentarzy, wychodzących ze źródeł wzruszeniowych. Harmonijne posługiwanie się niemi wszystkiemi może doprowadzić do głębszego i plastyczniejszego poznania istoty dzieł Chopina".

Nie jest mi tu rzeczą jasną znaczenie wyrażeń: „metoda formistyczna", „metoda planimetrycznego formizmu". Zwłaszcza to drugie sprowadza mnie na manowce wątpliwości. „Planimetryczny"? Przecież mówi się i pisze tak często o „architekturze" muzyki, o jej cechach „przestrzennych". I wyczucia te są trafne. Skądże więc „planimetrja"? Sprowadzenie do „płaszczyzny"? Nie rozumiem, jakie to miałyby być metody, przypuszczam więc, być może: fałszywie, że mają one oznaczać poprostu „analizę formalną", a więc metodę zgrubsza pojętej morfologji muzycznej. Jeśli tak, to krytyka, zawarta w cytacie ze str. 65, pozostawałaby w sprzeczności z zastosowaną w książce prof. Jachimeckiego analizą opisową, zaprzeczałaby naprzykład powiedzeniu na str. 43, że naszym czasom przypadł obowiązek „analitycznego" przedstawienia Poloneza As-dur, nie zgadzałaby się również z cytowanem twierdzeniem ze str. 160, zalecającem harmonijne posługiwanie się tak „metodą formistyczną", jak i komentarzami, wychodzącemi „ze źródeł wzruszeniowych".

Być może, iż wątpliwości, jakie mi się tutaj nasuwają, płyną wyłącznie tylko z braku porozumienia o znaczeniu terminów. Prawdopodobnie, gdyby nowym dla mnie terminom „metoda formistyczna" i „metoda planimetrycznego formizmu" odpowiadały u mnie jasno określone pojęcia, wątpliwości moje łatwoby się rozpierzchły.

Z całym naciskiem jednak raz jeszcze zaznaczam, że — mojem zdaniem — dalsze dopuszczanie do badań naukowych komentarzy, „pochodzących ze źródeł wzruszeniowych", czyli uprawianie subjektywnej egzegezy literacko-uczuciowej w tłumaczeniu zjawisk muzycznych, odwodzić nas będzie coraz dalej od przedmiotu naszego badania, to jest od muzyki, i będzie rozstrzygać na korzyść tych poglądów, które muzykologji w jej najistotniejszem znaczeniu, to jest nauce o muzyce, odmawiają miana nauki, przyznając je tylko historji muzyki i rozmaitym szczegółowym naukom muzykologicznym, zarówno samodzielnym, jak i pomocniczym.

[15]) Paris-Lausanne 1921, F. Alcan — G. Bridel.

Nie znaczy to jednak wcale, jakobym negowała wartość intuicyjnego poznania w badaniu naukowem. Przeciwnie — uważam intuicję za konieczny warunek twórczej pracy naukowej wogóle. Sądy wszakże, oparte na intuitywnem poznaniu, wtedy dopiero mogą nabrać waloru naukowego, gdy dadzą się objektywnemi metodami zweryfikować.

Obie te sprawy: komentarze, pochodzące ze źródeł wzruszeniowych, i brak należycie wykształconych metod badania — pozostają z sobą w jak najściślejszym związku. Z chwilą, gdy metody nasze staną się dostatecznie precyzyjne, by móc sprawdzać wartość sądów intuitywnych, odpadnie również i potrzeba posługiwania się określeniami literacko-uczuciowemi, które zazwyczaj żadnej wartości dla nauki nie przedstawiają, a czasami tylko mogą mieć wartość pośrednią.

W porównaniu — przedstawia mi się literatura piękna o muzyce w stosunku do literatury naukowej mniej więcej tak, jak wrażenia i pamiętniki z podróży w stosunku do publikacyj z naukowych ekspedycyj.

Jeszcze jedna sprawa wymaga omówienia w związku z monografją prof. Jachimeckiego. Jest to stosunek Chopina do Oskara Kolberga oraz wnioski o wartości etnograficznej pracy Kolberga [16].

Na str. 48 — 49 czytamy:

„Różnicę między apercepcją muzyki ludowej u Chopina a wiekopomnie zasłużonego zbieracza Kolberga objawia nam następujący ustęp listu Chopina do rodziny, pisanego w roku 1847-ym: *„Nowakowski oddał mi pieśni Kolberga* (Pieśni ludu polskiego[17]); *dobre chęci, za wąskie plecy. Często podobne rzeczy widząc, myślę, że lepiej nic, bo mozół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę genjuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionemi nosami, różowane, z poobcinanemi nogami albo na szczudłach i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą"*. Zdanie to... wyjaśnia nam wystarczająco stosunek Chopina do polskiej muzyki ludowej... Uwaga Chopina o Kolbergu utrudnia do pewnego stopnia badanie ludowych pierwiastków muzyki Chopina na podstawie materjałów wydanych przez Kolberga, co jasno wynika z przytoczonych zastrzeżeń".

Zachodzi tu rzecz prosta, nieporozumienie. Zdanie Chopina, zawarte w liście z r. 1847, odnosi się **n i e** do „materjałów wydanych przez Kolberga", lecz do „Pieśni ludu polskiego", wydanych u Żupańskiego w Poznaniu [18]) z towarzyszeniem fortepianowem, przez Kolberga opracowanem. Pierwszy bowiem tom wielkiego zbioru etnograficznego Kolberga, noszący ten sam tytuł: „Pieśni ludu polskiego" wyszedł dopiero w r. 1857 w Warszawie. Ale

---

[16]) Zwrócił na to uwagę już poprzednio dr. Opieński w sprawozdaniu z monografji prof. Jachimeckiego, drukowanem w „Przeglądzie Muzycznym" 1926, nr. 11, str. 11.

[17]) Uwaga w nawiasie pochodzi od prof. Jachimeckiego.

[18]) Mieczysław K a r ł o w i c z, Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, Warszawa 1904, J. Fiszer.

i pomijając te względy historyczne, trudno byłoby określenie Chopina odnieść do zanotowanych przez Kolberga w autentycznej ich postaci pieśni ludowych, a więc do jego zbioru etnograficznego. „Przyprawione nosy", „poobcinane nogi", „róż" i „szczudła" dosadnie wskazują na opracowanie pieśni ludowej, którego Kolberg, próbując w latach młodzieńczych swych sił kompozytorskich, dokonał w zbiorze z r. 1847. Nie mają zaś one żadnego znaczenia dla zbioru etnograficznego, w którym Kolberg wiernie zapisał pieśni ludowe, tak jak je słyszał, zaopatrując wątpliwe miejsca obficie uwagami krytycznemi.

Przy tej sposobności pragnę słów parę poświęcić zbiorowi etnograficznemu Oskara Kolberga. Mieści się w tem dziele cały skarb polskiej pieśni ludowej, skarb, dziś jeszcze „zakopany w ziemi". Wydobycie go, opracowanie „materjałów" Kolberga, będzie wielkim czynem muzykologji polskiej, który niewątpliwie nietylko pozwoli określić typy polskiej pieśni ludowej, wyodrębnić jej własności rasowe, lecz także — pośrednio — przez wykrycie filjacyj szczepowych i „warstw" historycznych na tym materjale „etnofonicznym", okazać się może bardzo cennym dla badań nauk pokrewnych, przedewszystkiem etnografji i historji [19]. Czy zaś i w jaki sposób korzystać można ze zbioru Kolberga, badając pierwiastek ludowy w muzyce Chopina, tego przykład daje praca p. Windakiewiczowej, o czem niżej.

Prace polskie, poświęcone szczegółowym zagadnieniom sztuki Chopina, wymienione wyżej, nie dają już oczywiście sposobności do poruszenia tylu kwestyj ogólnych i zasadniczych, co monografja prof. Jachimeckiego.

„Ronda Fryderyka Chopina" Witolda Chrzanowskiego to niewielka rozprawa, podająca na gruncie historycznym [20] opis ronda i t. zw. formy ronda Chopina. Bardzo cenne jest określenie różnicy między temi dwoma pojęciami formalnemi oraz wskazanie na dzieła Chopina, które, choć niezatytułowane rondami, formę tę wykazują. Rozprawa ma charakter jakgdyby rozdziału większego dzieła, które w podobny sposób mogłoby przedstawić morfologję innych cyklów Chopina i w rezultacie zdefinicjować typy formalne, właściwe twórczości Chopina.

„Studjum o pieśniach Chopina" Seweryna Barbaga jest, podobnie jak i rozprawa Chrzanowskiego, wyrazem zupełnie objektywnego nastawienia

---

[19]) Dzieło Oskara Kolberga obejmuje prócz „Pieśni ludu polskiego", wydanych w r. 1857 a zawierających pieśni z różnych stron Polski, 22 tomów, wydanych pod wspólnym tytułem „Lud", oraz 14 tomów pod osobnemi tytułami: Pokucie, Mazowsze, Chełmskie, Wołyń, Przemyskie, Tarnowskie. Część z nich wydana została już po śmierci Kolberga (1890).

[20]) Poprzednio już, w r. 1911, wydał dr. Chrzanowski w Lipsku pracę pod tytułem: Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert.

się badacza wobec przedmiotu badania. Jak i tamta, wolne jest ono od subjektywnej egzegezy literackiej, mimo że rozpatrywanie w pieśni stosunku muzyki do tekstu zmuszało autora do omówienia także i ekspresywnych walorów muzyki. Tem bardziej więc podkreślić należy jako stronę dodatnią „Studjum o pieśniach Chopina“, zachowanie objektywności tak w analizie, jak i w zestawieniu wyników.

Konkretnym rezultatem badań dr. Barbaga jest ujęcie pieśni Chopina w pewne kategorje stylistyczne (pieśni w stylu ludowym, pieśni artystyczne, pieśni w stylu mieszanym), a co ważniejsza — ustawienie ich na właściwem miejscu tak w twórczości Chopina, jak i w dorobku ogólnym, naszym i światowym, w zakresie pieśni artystycznej.

Książeczka p. Wandy Thuguttówny: „Przyczynek do analizy Mazurków Chopina“ zwraca uwagę na zagadnienia harmoniczne głównie w mazurkach, nie przynosi jednak pozytywnych rezultatów. Omówiłam ją w swoim czasie szczegółowo[21]) co uwalnia mnie od powtórnego zajmowania się nią.

Szczegółową natomiast poświęcić należy uwagę rozprawie p. Heleny Windakiewiczowej: Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina.

„Wzorem“ nazywa autorka pewne „stałe formy“ i „stałe zwroty“. Wyróżnia zaś następujące rodzaje wzorów ludowych polskich: powtórkowy (o podstawie jedno — lub dwutaktowej), chórowy, dialogowy, kotwiczy drobniejący, oberkowy, chromatyczny, wraz z pochodnemi, jak np. we wzorze oberkowym: wzór wahadłowy, oberkowy właściwy, oberkowy zwięzły, wirowy i hołupcowy. Wprowadzone przez autorkę terminy na rozmaite rodzaje wyróżnionych przez nią wzorów przeważnie doskonale ujmują cechy specyficzne tych rodzajów; mogłyby też znaleźć zastosowanie w ogólnej terminologji formy muzycznej, nietylko w odniesieniu do form ludowych.

Rezultaty badań p. Windakiewiczowej mają podstawowe znaczenie tak dla studjum pierwiastka ludowego w muzyce Chopina (co było celem autorki), jak i dla studjum polskiej muzyki ludowej. Znaczenie to jest tem większe, że w licznych monografjach, poświęconych Chopinowi, określanie pierwiastka ludowego nie wyszło dotąd poza charakterystykę, opartą na ogólnych „wyczuciach“, badanie zaś muzyki ludowej naszej leży niemal odłogiem. W odniesieniu do dzieł Chopina, wyniki badania porównawczego ze wzorami muzyki ludowej mają znaczenie ogólniejsze, nieograniczone jedynie tylko do elementu ludowego i mazurków. Przynoszą one bardzo wiele materjału postrzeżeniowego tak dla określania typów melodji chopinowskiej, jak i dla charakterystyki konstrukcyj formalnych. Również i w badaniu rytmiki i harmoniki Chopina pominąć ich nie można.

---

[21]) „Muzyka“, lipiec 1928. Warszawa.

Praca p. Windakiewiczowej jest tak w postawieniu zagadnienia, jak i w jego rozwiązaniu jedną z najbardziej interesujących, a bezsprzecznie w wynikach najbardziej wartościową publikacją lat ostatnich w zakresie badań, poświęconych muzyce Chopina.

Przedmiotem dyskusji mogłoby być — mojem zdaniem — twierdzenie, że motyw mazurka nigdy nie jest wyposażony w odbitkę. Na str. 9 czytamy: „...na przykładach możemy zauważyć, jak należy rozumieć rzekome przedtakty tematów tanecznych Chopina. Oczywiście, że temat, jak to widzimy u ludu, rozpoczyna na mocnej części taktu, niema więc żadnej racji inną miarę przykładać do tego samego tematu u Chopina. Dźwięk początkowy należy uważać jako skróconą przygrywkę przed tańcem i to wszędzie, w całym zbiorze mazurków tak należy interpretować. Ta nuta, to namysł grajka — należy ją traktować zupełnie odrębnie od tematu".

W odniesieniu do mazurów ludowych i do przykładów, dla ilustracji powyższego twierdzenia przytoczonych, zapatrywanie to przyjmuję bez zastrzeżeń. Ale, czy istotnie, w c a ł y m z b i o r z e mazurków, należy ton pierwszy interpretować jako „skróconą przygrywkę"? Niektóre mazurki wzbudzają w tym względzie wątpliwości, jak np. op. 6/1, op. 24/3, op. 30/2. W pierwszej części Mazurka op. 24/3 naprzykład, złożonej z dwu 6-taktowych okresów, drugi okres zaczyna się odbitką (przedtaktem), wartości ósemki, a także i okres pierwszy, w powtórzeniu, wyposażony jest w odbitkę, zawierającą dwie ósemki. To samo obserwujemy w poszczególnych frazach trzeciej części tego Mazurka. Czy więc byłoby słusznem, by tylko w pierwszym okresie przedtakt interpretować jako „skróconą przygrywkę", jeśli w dalszych ma on wyraźnie znaczenie odbitki pierwszego motywu? I w innych także mazurkach możnaby wskazać konieczność uznania ich pierwszych motywów za motywy z odbitką, a więc n i e rozpoczynające się tonem akcentowanym (na mocnej części taktu). Dlatego spostrzeżenie, wyżej przytoczone, nie może być regułą bez wyjątku.

Pewne wątpliwości budzą poza tem niektóre terminy, zastosowane przez p. Windakiewiczową. I tak, nie jest zupełnie jasne, co należy rozumieć przez gamę „półchromatyczną". Prawdopodobnie idzie tu o diatonikę (durową lub mollową) z alteracjami, mimo których tonalność pozostaje nienaruszona. Dalej — jako niewłaściwe uważam określenie motywów: „czterodźwięczny", „sześciodźwięczny"; należałoby je nazywać: „czterotonowy", „sześciotonowy". Są to drobne nieścisłości terminologiczne, które zresztą obserwujemy i w innych pracach tu omawianych. Pragnę skorzystać ze sposobności, by poruszyć kilka szczegółów, jakie nasunęły mi się przy lekturze wszystkich poprzednio wymienionych książek. Jak metodę, tak i terminologję naukową tworzymy dopiero w muzykologji. Może więc przedyskutowanie potocznych już dzisiaj u nas terminów, choćby tylko przykładowe, przy-

czyni się do wyjaśnienia pojęć przez nie oznaczanych i zapobiegnie wkradającym się tu i ówdzie do literatury naukowej nieścisłościom [22]).

Dla przykładu zajmijmy się bliżej terminem „f u n k c j a". Materjał do rozważenia dadzą nam następujące zwroty [23]):

1. opalizująca polichromja podstawowych funkcyj tonalnych,
2. dojrzałość i logika w traktowaniu związków między funkcjami,
3. z całym zasobem funkcyj pobocznych,
4. z tonów funkcyjnych tworzył gamy,
5. ciekawe funkcje,
6. ciekawe ustosunkowanie funkcyj,
7. muzycy świata klasycznego posługiwali się przeważnie prostemi funkcjami,
8. zestawiając dowolne funkcje,
9. harmoniczne ustosunkowanie funkcyj.

W wyrażeniu 1) przydawki „podstawowych" i „tonalnych" są zbędne: każda bowiem funkcja jest „tonalna" i każda „podstawowa". Obie te cechy należą do pojęcia funkcji. Bez tonalności niema funkcji. Z drugiej zaś strony nie istnieją żadne inne funkcje, prócz trzech „podstawowych". Obraz „opalizującej polichromji", bardzo piękny literacko, nie tłumaczy istoty zjawiska harmonicznego, które w sposób poetycki opisuje.

W wyrażeniu 2) lepiej byłoby mówić o dojrzałości i logice w traktowaniu związków „harmonicznych". Związki między funkcjami są dość skąpe i bardzo proste, tak że mówienie o „dojrzałości" i „logice" w ich traktowaniu jest do pewnego stopnia przesadą, a nadto użycie w tym wypadku terminu „funkcja" ogranicza znaczenie „dojrzałości" i „logiki" in minus.

W wyrażeniu 3) przydawka „poboczna" jest nieścisła. Niema funkcyj „głównych" ani „pobocznych" — są poprostu tylko „funkcje".

Wyrażenie 4) wogóle nic nie znaczy. Zawsze i wszędzie „tony funkcyjne", to jest wchodzące w skład trzech funkcyj, po uszeregowaniu według wysokości „dają gamę" (durową lub mollową), do której funkcje te przynależą.

Wyrażenia 5) i 6) są nieścisłe i nic nie mówiące: niema funkcyj „ciekawych" ani ich „ciekawego ustosunkowania" — są poprostu tylko funkcje i ich ustosunkowania. Jakości zaś tego ustosunkowania przydawka „ciekawe" zupełnie nie określa.

Do wyrażenia 7) zastosować należy uwagę tę samą, co do wyrażenia 3). Niema funkcyj „prostych", jak niema i „złożonych" — są poprostu tylko funkcje.

---

[22]) Zaznaczam wyraźnie, że idzie mi tu wyłącznie o dyskusję pojęć i terminów, a nie o krytykę operowania pojęciami i stosowania terminów przez poszczególnych autorów prac polskich o Chopinie. Dlatego też cytatów, które podam poniżej, nie zaopatruję odsyłaczami, nadmieniając tylko, że pochodzą nie z jednej, lecz z kilku prac.

[23]) Wszystkie odnoszą się do harmoniki Chopina.

Wyrażenie 8) nieścisłe. Przydawka „dowolne" nasuwa wrażenie pokaźniejszej liczności funkcyj, gdy tymczasem liczba ich ogranicza się do trzech.

W wyrażeniu 9) przydawka „harmoniczne" — zbędna. Niema i nie może być innego ustosunkowania funkcyj, jak tylko harmoniczne.

Do uzasadnienia powyższych zarzutów wystarczy podanie definicji funkcji harmonicznej. Źródłem tego pojęcia jest teorja harmoniczna Jana Filipa Rameau, który już w „Traité d'harmonie" (1722), a następnie w „Nouveau Système de Musique théorique" (1726) określił trzy akordy: toniczny (I stopnia), dominantowy (V stopnia) i subdominantowy (IV stopnia) jako filary harmoniki tonalnej i ujął zasadę „centrum harmonicznego" jako konieczny warunek tejże harmoniki [24]. Terminy: „funkcja" oraz „znakowanie funkcyjne" wraz ze szczegółowo wypracowaną symboliką wprowadzone zostały przez Riemanna w jego pracach, stanowiących rozwinięcie dualnego systemu harmonji tonalnej [25]. Według tego systemu f u n k c j a harmoniczna jest to d ź w i ę k (akord) g ó r n y lub d o l n y, zbudowany wedle zasady tercjowej, i to zawsze z tercją wielką na pierwszem i małą na drugiem miejscu, a pozostający do skali, której tony w sobie zawiera, bądź w stosunku t o n i k i (stopień I), bądź d o m i n a n t y (stopień V), bądź s u b d o m i n a n t y (stopień IV). Trzy te dźwięki (a więc np. górne w C-dur: T ceg, D ghd, S fac, lub dolne w a-moll: T eca, D hge, S afd) mieszczą w sobie w s z y s t k i e tony danej skali. Stąd k a ż d y ton wchodzi w skład któregoś z tych dźwięków, funkcyj, i da się zawsze przy pomocy odpowiedniej symboliki, przez Riemanna wypracowanej, przedstawić jako t o n f u n k c y j n y.

O „tonalności" decyduje istnienie „centrum tonalnego", do którego odnieść można każdy ton bądź jako składnik T, bądź D, bądź S. Oba te pojęcia: tonalności i funkcji wzajemnie się warunkują.

Sądzę, że to krótkie przedstawienie wystarczy, aby przekonać o nieścisłości podanych powyżej dla przykładu zwrotów. Dalsze rozważania terminologiczne, choć niezmiernie dla mnie pociągające i niewątpliwie potrzebne dla naszej młodej terminologji, rozszerzyłyby nadmiernie ramy tego artykułu i oddaliłyby nas zanadto od tematu, z którym łączą się dość luźnie. Zaznaczam tylko, że i w dziedzinie innych pojęć, nietylko harmonicznych, zauważyłam w naszych ostatnich publikacjach, dotyczących Chopina, niejasności lub nieścisłości terminologiczne. Takie zwroty naprzykład, jak: „zwyczajne interwały" lub „proste interwały" należałoby usuwać: nie znamy ani „nadzwyczajnych" ani „złożonych" interwałów, lecz tylko — jak

---

[24]) Por. Hugo R i e m a n n, Geschichte der Musiktheorie. 2. Aufl. Berlin, M. Hesse.

[25]) Szereg dzieł, poświęconych harmonji: Musikalische Logik, 1873; Musikalische Syntaxis, 1877; Handbuch der Harmonielehre, 1887; 7 wyd. 1920; Vereinfachte Harmonielehre 1893; Elementarschulbuch der Harmonielehre, 1906, 2 wyd. 1916; i t. d.

wiadomo — czyste, wielkie, małe, zwiększone i zmniejszone. Określeń tych należałoby konsekwentnie używać w pracach muzykologicznych, by nie wprowadzać w dziedzinę terminologji naukowej, i tak niezupełnie jeszcze wyrobionej, niepotrzebnego zamętu.

Niejasności terminologiczne nasuwają bodaj podejrzenie o niejasność pojęć, jeśli już zgóry niejasności owej nie przesądzają. Dlatego troska o jasność terminologiczną zawsze jest wskazana. W szczególności jednak zagadnienia muzykologiczne, a wśród nich przedewszystkiem zagadnienia, związane z badaniem sztuki Chopina, są tak trudne i tak subtelne, że zupełna jasność pojęć, a co za tem idzie: jednoznaczność i jasność terminów, urasta tu do znaczenia koniecznego, zasadniczego warunku. Bez jego spełnienia trudno byłoby mówić o pozytywnych rezultatach naukowego rozwiązywania owych zagadnień.

MATERJAŁY DO HISTORJI MUZYKI POLSKIEJ

WARSZAWSKA MUZYKA W ROKU 1835.

Wyżej wzmiankowany „Krótki rys muzyki roku 1835“ znajduje się w Nr. 5 i 6 Pamiętnika Muzycznego Warszawskiego z roku 1836 i dzieli się na dwa półrocze. Pierwsze półrocze jest umieszczone w Nr. 5, drugie zaś w 6-ym numerze wzmiankowanego wydawnictwa.

Pierwsze półrocze zaczyna się wyjaśnieniem, a zarazem nakreśleniem granicy między dyletantem, a muzykiem zawodowym: „Francuzi i Niemcy, chcąc wyrazić amatora, czyli lubownika, miłośnika muzyki. używają dwóch wyrazów: pierwsi *amateur, dilletant,* (zapewne z włoskiego wzięte, jak wszystka terminologja muzyczna), drudzy Liebhaber, musik Liebhaber, dilletant, dilletantismus. Te wyrazy różnie przez różnych są używane, lecz powszechnie obydwa służą osobom, posiadającym talent muzyczny, nie obierającym sobie z onego sposobu utrzymania życia; takich zaś, którzy z posiadanego talentu żyją, nazywają z większem usposobieniem artystami, a z mniejszem muzykami, jednakże tak artystom, jak i muzykom bywa dodawany przymiotnik amatora, lub dilletanta, gdyż ci równie większe, lub mniejsze zamiłowanie muzyki posiadać mogą“. Dalej jest zaznaczone, że „U nas dotąd są w użyciu wyrazy amatora i artysty, pierwszy oznacza ogólnie osobę, dla własnej tylko rozrywki trudniącą się muzyką, drugi dla utrzymania życia, z potrzeby“. Potem następuje ściślejsze określenie danych wyrazów i ich przeciwieństw: „Różnica wyrazów amator i dilletant“, według autora artykułu „jest wielką, bo pierwszy oznacza lubownika, nietylko posiadającego muzykę, lubiącego onę, ale nadto uważającego sztukę z wyższego stanowiska, mającego zapał, chęć, zamiłowanie przyczynienie się ile jego możności do rozkrzewienia tego cudownego daru, udzielonego dla naszego szczęścia od Boga. — Słowo zaś dilletant oznacza jedynie osobę, której podoba się muzyka, która tę rozrywkę (?) przekłada nad inną, posiadając zaś talent muzyczny, popisuje się z onym jedynie dla dogodzenia miłości własnej; mało u nas używany wyraz dilletant przyjąć wypada, bo do wyrażenia myśli w przedmiotach muzycznych jest potrzebnym: naprzykład możemy powiedzieć „Niemcy wielu oddawna musieli mieć między sobą amatorów, bo ich muzyka z melodją, śpiewnością łączy moc i wzniosłość, Francuzi musieli mieć wielu tylko dilletantów, bo ich muzyka celuje lekkością. wesołością, bawi ucho,, lecz rzadko zajmuje umysł i przemawia do duszy; ale teraz zapewne wzrasta u tychże liczba amatorów, bo dzieła klasyczne niemieckie, jako to

Donżuan Mozarta, Wolny strzelec Webera, symfonje Beethovena, oratorja (poemata muzyczne) Haendla i Haydena dawniej przedstawione, z niesmakiem słuchane i upadłe, dziś z zapałem i upodobaniem są od paryżanów przyjmowane".

Po tym wstępie wyjaśniającym zaczyna się rzecz właściwa, sprawozdawcza: „U nas w Warszawie jest dosyć dilletantów, odznaczających się znakomitemi talentami, lecz do liczby amatorów jednego prawie policzyć możemy b. pułkownika Braun, który nie szczędząc nakładu, staraniem i pracą wspiera kościelną muzykę; za jego to staraniem w kościele księży Bernardynów słyszeliśmy niekiedy msze bardzo dobrze wykonane lepszych autorów, pomiędzy temi naszego ziomka Fr. Lessla z towarzyszeniem violoncellów i bassów, oraz samej dętej muzyki. Za staraniem i troskliwością tegoż b. pułkownika Braun wykonano w tymże kościele oratorium Beethovena „Jezus na górze Oliwnej". Dalej następuje bliższa wzmianka o samych wykonawcach, a więc „Chóry, chociaż mało obsadzone, jednakże dobrze oddane były. — Orkiestra dobrze obsadzona z expresyją i zrozumiałością tę trudną muzykę wykonała. — Głosy solowe soprany i bas dobrze były śpiewane, lecz tenor pomimo pięknego głosu i muzykalnej znajomości, z powodu przysady i niewłaściwych wzniesień całość nie mało zepsuł; żałować tylko trzeba, iż miejsce wykonania obrano za wielkim ołtarzem, skąd ledwo osoby zbliżone do tegoż wyraźnie wykonane dzieło dosłyszeć mogli. Zadziwiającem jest, iż nasi Panowie i Panie dilletanty usiłowania Pułkownika Braun, tyle chwalebnego, bezinteresownego, jedyny cel upowszechnienia dobrej muzyki na celu mającego, tak leniwo swemi talentami wspierają".

Gdy tu była mowa o pułkowniku Braunie, warto zajrzeć do „Słownika muzyków polskich" Alberta Sowińskiego (Paryż 1874), co tam pisze o powyżej wzmiankowanym działaczu muzycznym. Otóż tam czytamy: *„Braun (Jan),* dawny półkownik wojsk Polskich, amator na skrzypcach, znany zaszczytnie w Warszawie, gdzie dawał zabawy muzykalne w Resursie Kupieckiej około 1837 r. Po ukończeniu Kwartetów smyczkowych, urządzonych przez hr. Józefa Cichockiego, Braun zakończył swe życie w Warszawie przed kilkoma laty. Grał także Braun na oboju".

Wracając później do muzyki w Warszawie, później przytoczoną zostaje szczegółowa relacja o muzyce w innych kościołach: „I w innych kościołach, przy grobach były także muzyki, to jest u Fary wykonano Siedm słów Haydena, w kaplicy dobroczynności „Ave Marya" kompozycyi Józefa Damzego — w kościele Ś-go Kazimierza śpiewy wielkopiątkowe kompozycyi Józefa Krogólskiego, oraz nowa msza tegoż". Zaraz potem następują słowa wyjaśniające o samym, powyżej wymienionym kompozytorze: „Ten młody artysta pracuje zawsze usilnie tak w uczeniu bezinteresownie chóru przy wzmiankowanym kościele, jakoteż pisząc wiele muzyki kościelnej, można przeto onego policzyć do małej liczby gorliwych Amatorów, którzy do wzrostu muzyki w naszém kraju przykładają się. U Fary kościelna muzyka zwykłym trybem jest wykonywana, jak w roku zeszłym 1834. Na Ś-ty Józef dnia 19 Marca w kościele księży Karmelitów licznie zebrani amatorowie, artyści i muzykanci, hucznie i głośno wykonali msze Józefa Elsnera, tudzież 50 uczniów z Gimnazium Warszawskiego z szkoły P. Stefaniego odśpiewali podczas processyi hymn *O salutaris hostia* tegoż kompozycyi.— W nowej kaplicy wymurowanej na cmentarzu ewangielickim przez familiją Halpertów przy przeprowadzeniu zwłok Fundatora, śpiewany był przez amatorów i artystów z towarzyszeniem dętych instrumentów stosowny chór, pięknie przez Józefa Elsnera napisany — w czasie zaś obchodu weselnego J. W. Józefa Lubowidzkiego, Prezesa Banku, odśpiewali amatorowie nowe piękne Venicreator na 5 męzkich głosów kompozycyi Jana Zandmana. Dnia 1 Czerwca wykonano pod dyrekcją P. Braun dwuchurowe oratorium".

Jak widać z powyżej przytoczonego, to i w 1835 r. muzyka w kościołach odgrywała dużą rolę w życiu muzycznem Warszawy, którą dopiero z czasem miała utracać.

A cóż działo się w operze? Tam „W tea-

trze wielkim powtarzano opery Cyrulik Sewilski, Szczęśliwe oszukanie, Niema z Porticy, Zampa, Narzeczona, Mularz i Ślusarz, Kalif Bagdadu, Kopciuszek, Fra diawolo i Drama Precioza. — W dniu 8 Maja wznowiono operę Buffo, Śpiewaczki wiejskie Fiorawantego". O tem dziele scenicznem i o operach buffo wogóle jest dłuższa wzmianka, a mianowicie: „Sztuki tego rodzaju, choć w dawnym stylu pisane, są i teraz zagranicą, a szczególniej we Włoszech grywane i z zadowoleniem słuchane, wielu prawdziwych znawców żałuje, iż podobnego rodzaju opery Buffo zarzuconemi zostały; bo biorąc rzeczy ściśle, to tylko rzecz wesoła jest najstosowniejszą dla muzyki, lecz do wystawy takiego rodzaju sztuk na kilka tylko głosów pisanych, bez pomocy i urozmaicenia chórów, aby zająć i nie znudzić słuchacza, wytrawnych wszystkich śpiewaków potrzeba, którzyby czystością intonacyi, pełnością i wyrazistością tonu, całość w małym komplecie dokładnie wykonali. Nadto potrzeba, aby ciż posiadali czyste wyraźne wymawianie i dokładną deklamacyą muzyczną; wystawa takiego gatunku oper jest trudniejszą, jak nowszych, bo w tych śpiewający, chociaż nieposiada dokładnéj i zupełne nauki muzyki i deklamacyi, może w szczegółowym śpiewie na słuchaczu wrażenie zrobić. Nie dziw, że gdy u nas tylko role Bucefalo i Róży przez P. Szczurowskiego i Pannę Wołków stosownie obsadzone były, sztuka z powszechném zadowoleniem przyjętą nie została".

Później są wiadomości o nowościach wydawniczych: „W Litografiach Klukowskiego, Senewalda, Pani Magnus i innych wydane zostały śpiewy: Piosneczka A. Teichmana, śpiewka Kaszel, śpiewka Faustyna Żylińskiego, śpiewka Czarne oczy A. Teichmana, dwie arye tegoż ofiarowane Pannie Christiani, śpiew pożegnanie Edwarda Wolfa. — Polonezy: Kitla, Damzego, A. W. Osmolskiego, Stefaniego, Mazurki: Wolfa, Chopin, Nowakowskiego, Leśkiewicza, Głogowskiego, L. K. Szturma, Freiera, E. W. Popiela, Hirszla, Leżańskiego, Napilego, Spiry, Szwarcbacha, Przygockiego, Przyłuskiego, Bułakowskiego, Gwozdeckiego, walce i kotyliony: Wolfa, Wilczka, Jarmieńskiej, Strausa, Leżańskiego, Ciechanowskiego, Stolpego, Bergsona, Szwarcbacha, kontredanse i galopady: Pohlens, oraz zbiór tańców przez tegoż".

Następnie znajduje się sprawozdanie z ruchu koncertowego: „Przejeżdżających artystów muzycznych w tem półroczu było bardzo mało; najprzód słyszeliśmy dwie Angielki Panią Belgar z jéj córką, które śpiewały sceny z opery Romeo i Julia. Matka kobieta niemłoda, w téj nawet dawniéj kiedyś posiadanego talentu spostrzedz niemożna było, a córka prawie nic nie umiała. Znany oddawna sławny skrzypek Lafont dał kilka koncertów, gra jego jest piękna, przyjemna, dopóki nie słyszeliśmy Paganiniego i Lipińskiego, których kompozycyja i gra w trudnościach, w piękności expressyi i cieniowaniu do najwyższego stopnia posuniętą została. Koncerta P. Lafont mogły na publiczności wrażenie i podziw sprawiać, lecz dziś P. Lafont ograniczając się po większej części na ładném odegraniu nietrudnych własnéj kompozycyi thematów waryowanych z nowych oper, nie mógł tego wrażenia na prawdziwych znawcach zrobić, jakie przed 20 laty sprawiał. — Posiada jednakże P. Lafont talent, którego wielcy mistrze wyżej cytowani niemają: iż jest tak zręcznym, że umiał wmówić w wiele osób, że jest nietylko wielkim wirtuozem na skrzypcach, ale szczególnym rozczulającym śpiewakiem w romansach; wskutek tego znaleźli się wielbiciele, którzy w pismach publicznych przesadziwszy w pochwałach, wiele złego P. Lafont zrobili, bo roztropne krytyki dowiodły, iż ten nie może iść w porównanie z tegoczesnemi skrzypkami. Ale za to P. Lafont opanował damy, bo te porzuciwszy dobrych nauczycieli, za godzinę nauki śpiewu dawnéj francuskiéj metody, płaciły po dwa dukaty. Pominąwszy wszystko, darować nie można P. Lafont, iż w danym koncercie w Resursie Kupieckiej odważył się śpiewać chrapliwym głosem, drżącą zarzuconą francuzką metodą, treny młodego kochanka· jednakże powodzenie P Lafont u nas było szczęśliwe, bo płacono w teatrze za bilet krzesłowy i lożowy po zł. 9 a za koncert dany w Resursie Kupieckiej z towarzyszeniem kilku tylko instrumentów, lub samego for-

tepianu po zł. 18. Nie można przemilczeć o pięknej grze w tym koncercie na fortepianie Pani Godet amatorki, oraz o wybornem odśpiewaniu aryi przez Panią Dobrzyńską".

Z dalszej relacji o ruchu muzycznym dowiadujemy się, że „P. Szczęsny, czech, dał się słyszeć w teatrze na puzanie chromatycznym. Nie był to właściwie puzan, lecz bardziej bastromba nowego wynalazku; gra gra Pana Szczesnego jest piękna, instrument zaś szczególnie do muzyk wojskowych bardzo może być użytecznym".

Dłuższa wzmianka poświęcona jest Edwardowi Wolffowi: „Dnia 22 Kwietnia w Wielkim Teatrze P. Edward Wolff grał koncert własnej kompozycyi, w tem dziele spostrzegać można wiele dowcipu, szczęśliwych oryginalnych pomysłów autora, co czyni nadzieje, iż ten młody artysta z postępem czasu, przy większem wypracowaniu, niepoślednim będzie kompozytorem. — Tutti w tym koncercie, choć piękne, lecz trochę zawikłane i za długie, sola przepełnione trudnościami, dużo mające nowych pomysłów. Gra P. Wolfa jest lekka, przyjemna, nadzwyczajna szybkość i łatwość, lecz więcej wyrazu i równości potrzebuje: — grał także P. Wolf koncert P. Chopin, który zrozumiał i lepiej wykonał, jak własny. Ogólnie koncert P. Wolfa publiczność z zadowoleniem przyjęła i tegoż wywołała".

Gdy się to czyta, doprawdy, żal ogarnia, dlaczego ten kompozytor tak przeszedł w zapomnienie!

Dalej są poruszane interesujące sprawy szkolnictwa muzycznego zawodowego i ogólnego w dziedzinie muzycznej, a rzucające ciekawe światło na owe czasy: „Z początkiem roku dwa ważne urządzenia nastąpiły, które na wzrost i upowszechnienie w naszym kraju muzyki wielki wpływ mieć mogą. — Pierwsze, Kommissya Rządowa Spraw Wewnętrznych Duchownych i Oświecenia publicznego, postanowieniem z dnia 29 Grudnia 1834 dodała przy gimnazyach i szkołach obwodowych nauczycieli śpiewu chóralnego, do pierwszych z pensyą roczną zł. 800, do drugich zł. 600. — Jeżeli takie szkółki sposobnemi, a przynajmniej gorliwemi i prawdziwe zamiłowanie muzyki mającemi nauczycielami obsadzone będą, to wielki postęp w śpiewie w ogólnej liczbie młodzieży w lat parę nastąpić może, który tyle jest u nas zaniedbany i źle przez uczących się szczegółowo rozumiany. — Teraz nauczycielami są w gimnazyach na Nowym Świecie Józef Stefani — przy ulicy Leszno Józef Piltz — w szkołach przy ulicy Freta i Muranów Emilian Schwarcbach, przy ulicy Królewskiej i Nowy Świat Tomasz Skapczyński — w Łowiczu Hakowski, w Radomiu Nidecki, w Sandomierzu Nicewicz, w Kaliszu Myszkowski, w Lublinie Stoczyński, w Płocku Zawodziński. — Zdaje nam się, że gdyby jeszcze przy kościołach, dwóch albo trzech w Warszawie, a po jednemu w każdem mieście wojewódzkiem szkółki śpiewu i początków kompozycyi, dobremi organistami były obsadzone, na których u nas nie zbywa i takowych z łatwością z Czech sprowadzić można, to wtenczas dopiero muzyka na równi z zagranicznemi państwami za lat kilka wznieść by się mogła. — Takie to szkółki pierwotnie we Włoszech, a później w Niemczech, stanowczo od wzrostu muzyki przyczyniły się, takowe szkółki zaniedbane we Francji, choć Konserwatoryum paryzkie obsadzone wybornemi i gorliwemi nauczycielami, jednakże mało korzyści wydaje, bo choć wychodzą z onego cząstkowo zadziwiające talenta i kompozytorowie, lecz wogóle niemasz upowszechnienia, zamiłowania i prawdziwego znawstwa muzyki — bo konserwatorya z tysiąców umiejących już muzykę, obdarzonych z natury darem muzycznym, wybierać mogą i w lat kilka tychże wydoskonalać powinny. Jeżeli przejrzemy biografie sławnych kompozytorów, wielkich śpiewaków i wirtuozów, to wszyscy prawie rozpoczynali swój zawód, śpiewając alt lub sopran w kościelnych szkółkach".

Następnie jest mowa o teatralnej szkole muzycznej: „Wiele także pożytku dla kraju, a szczególnie wzniesienia naszej opery obiecywać sobie możemy, przez zaprowadzenie prywatnej szkoły Teatru Wielkiego z rozkazu J. W. Jenerał Adjutanta Rautenstrauch. — Szkoła ta otworzoną została z początkiem roku pod dyrekcyą Karola Kurpińskiego, podzielona jest na trzy klasy; w pierwszej professor Kracer daje po-

czątkowe zasady, jako to: poznanie nót, podział onych, odległość tonów — w drugiéj professorowie Elsner i Stefani pracują nad wykształceniem głosu i wyższych udzielają wiadomości muzycznych, w trzeciéj professor Kurpiński sposobi do śpiewu dramatycznego, to jest przy ciągłém kształceniu głosu, uczą się wszelkich expressyi, czystéj wymowy w śpiewie, a nawet zasad harmonii, ażeby śpiewający wiedział gdzie i jakie wolno dodawać ozdoby. — Nam się zdaje, iż pożyteczniéj byłoby, gdy jest 4-ch professorów, aby taż szkółka na cztery klassy była podzieloną. Aby w drugiéj uczono wyłącznie śpiewania chórów, a dla wprawy, uczniowie onéj wykonywali w obranym kościele z towarzyszeniem organów msze łatwe, w których solowe głosy mogły być śpiewane przez uczniów klassy trzeciéj, a nawet czwartéj, bo do nauki zasad początkowych pierwszéj klassy, zdaje nam się skok za gwałtowny do nauki, która jest dziś udzielana klasie drugiéj".

Po tych sprawach i zagadnieniach pedagogicznych następuje inna wiadomość interesująca: „Wynalezionym został w Paryżu basklarnet przez P. Dakosta; dziwném jest, iż Francuzi dowcipni w wynalazkach, nie mają dosyć cierpliwości w wykończeniu dokładném. Przysyłany tu basklarnet, był prawie zupełnie fałszywy, za staraniem dopiero i z dyspozycyi P. Szalkiewicza, pierwszego klarnecisty naszéj opery, dorobiona środkowa sztuka przekonała, iż wynalazek jest dobry, i bardzo może być użyteczny w muzykach, szczególniéj wojskowych, bardzo zastąpić może fagot instrument dotychczas wcale niedokładny. Ten instrument jest niższy o całą oktawę od zwyczajnego C klarnetu, iż ma kilka tonów niższych, jest prosty, nieskrzywiony, głos mocniejszy i szczególniej w nizkich tonach bardzo przyjemny. — W wyższych tonach ma podobieństwo do waltorni, w niższych do fagotu. — Instrument ten, nietylko jest dobry do orkiestry, ale i w solowych z przyjemnością może być użytym".

W dalszym ciągu następuje obszerniejszy opis działalności muzycznej. W Resursie Kupieckiej było 17 wieczorów muzycznych, na których wykonano znaczniejsze nowe dzieła. Dnia 11 lutego grany był pierwszy raz w rękopiśmie kwartet Józefa Krogólskiego dzieło 8, rzecz systematycznie i porządnie prowadzona, życzyćby należało, aby ten młody Autor nie tyle się dawnego stylu trzymał. Dnia 18-go lutego pięknie p. Schwarcbach wykonał na fortepianie thema waryowane Herca dzieło 68. Dnia 11 Marca pięknie był grany przez p. Bielawskiego sextet J. Onslowa dzieło 30. Dnia 1 Kwietnia amatorowie bracia Kaczyńscy, Tatarynów kapitan, Karól Wernik, tudzież Bielawski, Bułakowski, Wański i Szabliński, pięknie z mocą cieniowaniem wykonali oktet Mendelsohna-Bartholdy dzieło 20 i dubeltowy kwartet L. Spohra dzieło 65. Na temże wieczorze amator Leśkiewicz grał sextet Fr. Kalkbrenera dzieło 58 z zwykłą mocą i precyzyą. — Dnia 8 Kwietnia grana była z całą orkiestrą uwertura Lubego dzieło 26, thema waryowane C. Beriota dzieło 2 pięknie wykonane przez Piotra Kuczyńskiego, tudzież na zakończenie w rękopiśmie *Karawana* scena liryczna. Wiersz Józefa Wiślickiego z muzyką Józefa Krogólskiego. — Kantata ta jest napisana na trzy głosy solowe, sopran, tenor, bas, chóry kobiece i męzkie z towarzyszeniem orkiestry. Całe dzieło dobrze rozłożone, pięknie i malowniczo instrumentowane, daje poznać w tym młodym kompozytorze więcej jeszcze zdolności do pisania oper i rzeczy oratoryjnych tudzież kościelnych, przeto życzyćby należało, aby kto z naszych poetów rzecz do opery udzielić mu raczył. — Solowe głosy śpiewali amatorowie: pani Naimska, Roguski i Turowski, które z czuciem, deklamacyią i expressyią były oddane. — Chóry choć w małym komplecie dobrze odśpiewane, orkiestra wszelkie odcienia z mocą i wyrazistością wykonała. — Dnia 20 Maja pięknie grał fantazyą Fielda p. Schwarcbach— dnia 27 tegoż miesiąca młody amator p. Stawicki uczeń p. Myszkiewicza, pierwszy raz dał się słyszeć na skrzypcach w odegranem rondzie L. Jauzy dzieło 35 Nr. 1; dobra szkoła, czysta intonacyia, dość równa gra, obiecuje po tym młodzieńcu, iż z czasem korzystnie pomnożyć może liczbę odznaczających się amatorów. — Dnia 3 Czerwca trio p. Chopin dzieło 8 grane było przez

p. Krogólskiego z dokładnością i precyzyją jakiej sam autor mógłby żądać. — Dnia 17 t. m. p. Czymski młody amator uczeń p. Sobieskiego grał na skrzypcach trudny koncert Libosca dzieło 5 wszelkie trudności z łatwością, czystością intanocyi i mocą po konał, tak iż onego w liczbie celujących u nas amatorów policzyć możemy. Na temże wieczorze p. Leśkiewicz amator grał kwintet Kalbreunera dzieło 81 z zwykłą onemu dokładnością mocą expressyią i cieniowaniem".

Potem następuje krótka wzmianka z życia muzycznego na prowincji: „W Kielcach na wsparcie Szpitali urządził tam artysta muzyczny p. Sylwester Gaberle wieczór muzyczny z amatorów i sam grał koncert na klarnecie".

A dalej wspomnienie pośmiertne: „Niemałą ponieśli stratę przyjaciele muzyki przez zgon Józefa Chrzońskiego, sędziego appelacyjnego, ciż wdzięczni za udzielane wsparcie talentom muzycznym, wykonali w kościele księży Augustianów rekwiem Elsnera — ś. p. Chrzoński należał do rzędu znakomitych amatorów, i znawców muzyki; będąc w uniwersytecie w Hali, uczył się jenerałbassu i kompozycyi od sławnego Tyrka, a później wydał kilka kompozycyi kościelnych i światowych sprawiedliwie cenionych".

Następnie zaznaczono, że „poniosła także Opera nasza niemałą stratę przez przedwczesny zgon pana Polkowskiego, Barytonisty, który przy śpiewie pięknym z doskonałą znajomością muzyki był celującym aktorem, miał wiele ról onemu właściwych, które z trudnością równie zastąpione być mogą, jako to: Burmistrza w Sroce Złodziej, Szambelana w Narzeczonej i inne".

Dalej nastzpuje wzmianka, że „W Kijowie na kontraktach dawali koncerta Lipiński, pani Beser, Human i Kolberk ze Lwowa".

Drugie półrocze wzmiankowanego roku przedstawiało się w sposób następujący: „W kościelnych muzykach żadna ważna zmiana, ani polepszenie nie nastąpiło, jednakowym sposobem jak w pierwszem półroczu utrzymują się, tylko amatorowie, z Kościoła XX Bernardynów do kościoła XX Augustianów, z powodu dogodniejszego i obszerniejszego chóru, swe muzyki przenieśli. — W kościele tym pomiędzy innemi były msze grane: Cherubiniego Nr. 4, biblera, Hummla, Stefaniego, Mozarta, Tomaszka, tudzież amatorowie i artyści dali się słyszeć w rzeczach solowych Rodego i Spohra na skrzypcach, a artysta Górski grał koncert na klarynecie. W kościele Trynitarzy na Solcu uczennice p. Józefa Krogulskiego wykonały nową mszę swego nauczyciela, dnia 25 Sierpnia; obywatele zaś tego przedmieścia, dnia 13 Października oświadczyli w pismach publicznych podziękowanie temuż, iż „niezważając na odległość miejsca w kościele xięży Trynitarzy każdej niedzieli i święta pomnaża chwałę Najwyższego, muzyką wokalną, wykonaną za jego staraniem". Dnia 30 Lipca w kościele Karmelitów, uczniowie gimnazjum warszawskiego wykonali śpiew kompozycyi pana Piltz i Tedeum p. Stefaniego. Dnia 8 Września u Fary grano mszę najnowszą kompozycyi Józefa Elsnera, oraz tegoż nowe Venicreator na obrząd ślubny w dn. 29 Października, wykonali amatorowie w kościele Ś-go Aleksandra. — Dnia 22 Listopada obchodzono uroczystość S. Cecylii aż w trzech kościołach, to jest, u Franciszkanów była grana msza Cherubiniego, u Bernardynów Haydena, a u Augustianów 6iblera. — Z doniesienia takowego sądzić by można, iż u nas kościelna muzyka w najbardziej kwitnącym jest stanie, kiedy jednego dnia w jedne prawie godziny, aż w trzech kościołach msze takich autorów mogły być wykonane, wiadomo jest jednakże, iż mała liczba śpiewaków i śpiewaczek, uczęszczających zwykle do kościołów, ledwo wystarcza na utworzenie i obsadzenie porządnej muzyki w jednym. Gdy nie mogliśmy być we wszystkich razem, niewiemy, jak sobie w tym niedostatku radzono — zdaje nam się, iż lepiej byłoby, aby na takie festyny w jednym kościele kolejno corocznie zbierano się, a tym sposobem przez wybór artystów i amatorów, muzyka dokładnie przynajmniej raz w rok byłaby wykonaną".

Co się zaś tyczy opery, to takie znajdują się doniesienia: „W teatrze Wielkim powtarzano te same prawie opery, co w zeszłem

półroczu, to jest: Narzeczona, Cyrulik Sewilski, Armida, Zampa, Czaromyst, Śpiewaczki wiejskie, Szczęśliwe oszukanie, drama Precyoza, Turek we Włoszech, Niema z Portlicy, Fra D'awolo, Sroka złodziej, Szewc, Wolny Strzelec: tudzież dane były dw awieczory muzyczne z następujących nowych dzieł złożone, to jest: Uwertury Cherubiniego z Ali Baba, Herolda z Ludowiko. — Śpiewy, Romans z opery Purytanie Belloniego, śpiewany przez p. Lanckorońskiego z towarzyszeniem fortepianu. — Duet z opery Montechhie Capulleti wykonany przez pannę Kaplińską i panią Rywacką.— Recitatiwo i romans z tejże opery śpiewany przez pannę Rywoli; duet z opery Turek we Włoszech śpiewany przez pana Markowskiego i pannę Zamęcką. — Arya Belliniego z opery Montechi e Capuletti, śpiewana przez pannę Kaplińską. Grane były także w tych wieczorach thema waryowane Tulou na flecie przez pana Zimmerman i Koncertino na waltorni K. Kurpińskiego przez pana Stankiewicza. — Wieczory te dobrze były wykonane stosownie do posiadanych w szczególności talentów".

Tu następują teraz oddzielne, a poszczególne słowa uznania dla muzyka Damsego: „Pan Damze dobry aktor, zdatny śpiewak w rolach pomocniczych, w każdym względzie bardzo teatrowi użyteczny, sprawiedliwie od publiczności lubiony, od wielu lat niespracowany, nietylko wiele dzieł teatralnych na polski język przełożył, ale nadto od wielu dram, komedyo-oper, baletów dużo muzyk napisał. — Wszystkie te muzyki są bardzo dobrze i effektownie instrumentowane, niekiedy odznaczają się szczęśliwemi pomysłami, i malowniczym wyrazem dobrze zastosowanym do akcyi. — Życzyćby tylko należało, aby p. Damze oszczędniejszym był w przeładowywaniu przegrywkami kilkuaktowemi, które szczególnie w uniesieniach gwałtownych, zamiast wzmocnić, niepotrzebnie akcyę przerywają. Najlepszemi wzorami są do tego dowcipnie i roztropnie podłożone muzyki w Precyozie, Młynie diabelskim i Gałganduchu. — Teraz dnia 23 grudnia, do nowego baletu, Geniusz różowy, tenże piękną i stosowną muzykę ułożył".

Dalej jest jeszcze wzmianka, że „przy wystawieniu opery Armidy na wyspie w Łazienkach, słyszeliśmy pięknie ułożone podwójne chóry stosownie do miejscowości przez Karola Kurpińskiego".

Potem następują wiadomości o ruchu koncertowym: „Publicznych koncertów mało bardzo było, lecz wynagrodzeni zostaliśmy przybyciem młodych braci Eichorn, starszy Ernest lat 12, młodszy lat 10. Cudowne i nadzwyczajne te dzieci w sześciu koncertach, danych po dzień 7-my Sierpnia, pomimo poprzedzoną europejską sławę, grą swą na skrzypcach, szczególnie Ernest, równie, jak Paganini i Lipiński, cały ogół publiczności, znawców i słuchaczy zachwycili. — W sześciu wieczorach grali koncerta, i koncertyna, Spohra, Kaliwody, Lipińskiego, Rodego, Baillota, Paganiniego. — Thema waryowane na jedne i dwoje skrzypców, Paganiniego, Panofki, Maysdera, ojca Eichorn, tudzież polonez Mayzedera; rondo z dzwonkiem Paganiniego, adagio Spohra, i Kreutzera. — We wszystkich tych sztukach gra obydwóch małych wykończona w całem znaczeniu tego wyrazy. — Ernest grał każdego Autora z właściwą owemu metodą i ruchem smyczka, dzieła zaś Paganiniego i Lipińskiego, równie samym autorom wykonał, ze szczególną czystością, jasnością i wyrazistością każdego tonu, tak w powolnym śpiewie, jako i szybkich pasażach. Słowem, jeżeli ci zadziwiający młodzieńcy proporcyonalnie posiadanych już talentów, dalsze postępy do lat dojrzałych czynić będą, pewnie przewyższą najznakomitszych wirtuozów. W tych koncertach grane były pomiędzy innemi, ouwertury Webera z Oberona, Mozarta z Donżuana — Beethovena z tragedyi Egmont, Elsnera z Leszka białego i Kurpińskiego z opery Kalmora, wszystkie te dzieła rzadko u nas słyszane dobrze przez orkiestrę wykonane, prawdziwą rozkosz znawcom sprawiły. Szczególniej uwertura Kalmory Kurpińskiego tyle piękna, po mistrzowsku napisana, malownicza, tak mało znana, warto, aby przy stosownych okazyach częściej powtarzaną była — żałujemy bardzo, iż śpiewów wykonanych w tych koncertach pochwalić nie możemy".

Następnie jest dłuższa wzmianka o występie śpiewaków alpejskich: „Dnia 25 Sierp-

nia. Śpiewacy Alpejscy Panowie Daburger Dirth i Eda, wykonali różne śpiewy alpejskie i tyrolskie, śpiewali dobrze, zdaje się jednakże, iż nie byli muzykalni, bo się ograniczali na samych śpiewach swego kraju, którei acz przyjemne i oryginalne, same prędko słuchacza znudzą: dawniej przejeżdżający takiego rodzaju śpiewacy, łącząc ze śpiewami krajowemi wybornie wykonane tercetta i kwartetta, z przyjemnością słuchających zająć potrafili. Jedynie P. Daburger grą na Dromlach, wydając nadzwyczajnie szczególnym sposobem, odgłos ciągłego śpiewu, zadowolnił zawsze słuchaczy".

W dalszym ciągu dowiadujemy się, że: „Dnia 6-go Października pomiędzy aktami grał na skrzypcach jedynastoletni August Schemmel, thema waryowane Majsedera Te dziecko ma wiele talentu, czystą intonacyą, i nawet z natury dosyć uczucia. — Ojciec jego po odegraniu w teatrze i Resursie Kupieckiej, prowadził synka za mały zarobek grywać po kawiarniach i ogródkach. — Żałować trzeba, iż tacy rodzice, najpiękniejsze częstokroć talenta w swem rozwinieniu się niszczą".

W ogóle gra „między aktorami była wówczas bardzo rozwiniętą, bo oto czytamy dalej, że „Dnia 6 Listopada Józef Krogulski grał między aktami nowy koncert własnego utworu, rzecz tego dzieła jest dobrze prowadzona, wiele pasażów bardzo trudnych i oryginalnych, instrumentowanie dobre i effektowne. Gra wyborna tego młodego artysty znana od dawna, teraz jeszcze jest silniejszą, wyraźniejszą, taż iż możemy onego policzyć, nietylko u nas, ale nawet i zagranicą pomiędzy pierwszych fortepianistów.— Na tym koncercie pierwszy raz była słyszana przez naszą publiczność sławna uwertura Mendelsohna-Bartholdy, którą orkiestra dobrze i z cieniowaniem oddała. — Mała liczba widzów (gdyż koncert bez potrzebnego wczesnego uwiadomienia, był niespodziewanie dany), bardzo była zadowolona. — Dnia 1 Grudnia Pan Eemil Ronninger Basista śpiewak opery szwedzkiej, śpiewał między aktami trzy arye z Oblężenia Koryntu, ze Sroki złodziej Rossiniego, oraz z Opery Flet czarnoksięski Mozarta. Śpiew tego artysty jest czysty, dobry deklamacyjny, lecz nic zadziwiającego, jest to człowiek młody, przystojny, wiele na jego pochwałę pisały pisma zagraniczne, gdy występował w rolach gościnnych; wnioskować przeto można, iż śpiew onego z akcyą połączony, inne wrażenie na słuchaczach działać może, jak w koncercie. — Na tym wieczorze odegrała dobrze orkiestra piękną uwerturę Riesa z opery Don Karlos".

Po tem sprawdzeniu z ruchu Koncertowego następują wiadomości o nowych wydawnictwach muzycznych, a więc: „W Litografji Senewalda wyszła trzecia edycya szkoły na fortepiano Karola Kurpińskiego, wyczerpanie dwóch edycyi przekonywa o pożyteczności tego dzieła, którym ten gorliwy autor przysłużył się krajowi — w różnych zaś Litografjach wydano—śpiewy—śpiewka z kichaniem Gałganducha; Błękitne oczy romans A. Teichman — *Śmiertelna dobranoc,* — śpiewak Karola Kurpińskiego — *on nic nie mówi mi* romans Faustyna Żylińskiego. — *Anioł i dziecię* romans Lafonta, — *Dla kogo serce bije* śpiew przez J. S. — mazury: Wielowiejskiego, Skarżyńskiego, Szturma, Stefaniego, Leżańskiego, Bułakowskiego, Woghaltera. — Walce, galopady i kotyliony, Skarzyńskiego, Kaczkowskiego, Konteckiego, Nepilego, Strausa *Elisabeth Waltzer,* — Cztery walce Wolfa, Teichmana, Damzego, Sturma i przez J. N. — Polonezy: Pohleusa, Damzego. — Prócz wyżej wyszczególnionych muzyk, wydane zostały w noworoczniku pod tytułem Wianek, śpiewki, *Przyrzeczenie* Józefa Stefaniego i druga *Świętojańskie wianki* z muzyką F. R. Wilczka — w tymże czasie wyszedł pierwszy numer Albumu muzycznego dla dam z następujących muzyk i śpiewów złożony: 1, Chansonette de Panseron, 2, Barcolle par L. Cherubini, 5, air par Keiser, 6, Fugue par J. Pohl, 7, Nella de C. Meyerbeer, 8, La Veuve d'Amour par Halewy, 9 Variations par J. W. Kaliwoda, 10, Pierwiosnek przez K. Loeve, 11, romance ar Lofont, 12, Ariette dal Donizetti — to Album choć wyborem rzeczy, pięknością edycyi z litografii Bułakowskiego, i tannością odznaczające się, przecież pokupu nie znalazło".

A co się tyczy czasopism, są takie wiado-

mości: „W piśmie Światowid wychodzącem przy Gaziecie Warszawskiej jest umieszczonych kilka śpiewek, jako to: z muzyką Józefa Krogulskiego ballada Alina i piosnka tęskność, bezimiennego, piosnka *ja czekam cię Józefa Elsner,* piosnka *ja widzę ciebie,* nakoniec serenada, czyli śmiertelna dobranoc Karola Kurpińskiego — osatnia odznacza się oryginalną stosowną i malowniczą muzyką. — W temże piśmie umieszczone krótkie biografje żyjących naszych kompozytorów, Józefa Elsner i Józefa Krogulskiego". Dalej dowiadujemy się, że „W Wilnie wroku 1834 i 1835 pod tytułem Dziennik Muzyczny są wydawane poszyty, czyli oddzielne nmmera trzyarkuszowe, przez J. Lewkowicza i F. Wiessa — Litografiia jest dość dobra, papier piękny, lecz sam dziennik ogranicza się na umieszczeniu po kilka tańców, bardzo rzadko litografowanych, które mogłyby się wygodnie i czytelnie pomieścić na połowie papieru, a tem samem o połowę tańszemi byćby mogły'.

Dalsze relacje z ruchu prowincjonalnego są następujące: W Lublinie, Lwowie, żyd Guzików dawał koncerta na instrumencie złożonym z drewienek i słomek, ten nietylko się podobał w tych miastach, ale nawet w Berlinie i Wiedniu".

O innym jeszcze nowym instrumencie jest taka wzmianka: „Ogłosiły pisma publiczne, iż w Rzeszowie w Galicyi wynalazł jakiś artysta instrument klawioliu, ten ma 5 aktaw z 61 stronami baraniemi, które za pomocą klawiszów pociągane smyczkiem, wydają tony skrzypców, altówki i wioloncelli, bliższą wiadomość względem składu i ceny tego instrumentu powziąć można tamże w Rzeszowie w handlu P. Szaiter i Syna" Instrument ten jednakże, jak widzimy, obecnie, nie przedostał się na szersze horyzonty.

Dalej dowiadujemy się, że „Też pisma doniosły, iż pani Marya Kisielnicka dawała na Fortepianie dwa koncerty w Tarnow'e, które następnemi słowami opisały: „Słuchacze licznie zgromadzeni obsypywali chucznemi oklaskami artystkę, która grą swoją przyjemną i urokiem rozlanym na każdą sztukę, przez nią wykonaną, zachwycała najsurowiej sądzących znawców".

Następnie zdawaną jest sprawa z życia artystycznego Resursy, koncentrujące około siebie świat muzyczny warszawski. Tak więc „W Resursie Kupieckiej było tylko 13 wieczorów, znaczniejsze nowe rzeczy były grane; dnia 1 Lipca duet Kompozycyi PP. Franchomme i Chopin, pięknie wykonany przez PP. Stolpe i Szablińskiego. — Dnia 8 nowy kwintet Mühleufelda — dnia 15-go dubeltowy kwartet Spohra dzieło 87 n. 3, pięknie wykonany przez stały kwartet i amatorów WW. Pfaf, Jana i Karola Warnik, Zandmaun — Larghetto księcia Ferdynanda dzieło 11 pięknie oddane na fortepianie przez Makowiecką. Arya Mozarta z Wesela Figara przez P. Szczurowksiego pierwszego Basistę naszej opery z zwykłą precyzyą i mocą odśpiewana. — Thema wariowane G. Helmesbergera pięknie grane przez młodego Baranowskiego — na zakończenie nowa Kantata umyślnie napisana przez Józefa Krogulskiego na imieniny J. W. Henryka Łubieńskiego, Dyrektora Resursy Kupieckiej. — To dzieło jest ułożone na solowe głosy sopran, alt, tenor i bas z chórem i towarzyszeniem małej orkiestry. Rzecz stosownie do textu, malowniczo ułożona i instrumentowana, wyrachowany effekt na słuchaczach sprawiła i chociaż w takim rodzaju muzyk niezwykli się autorowie daleko zapuszczać, jednakże całe dzieło mieści w sobie niektóre oryginalne i szczęśliwe pomysły. — Kantata ta wykonana była przez amatorów i artystów; solowe głosy śpiewali: pani Naimska, pan Roguski i Szczurowski, chóry składali pani Makowiecka, panny Kramieńska, Zofia Holsztyńska, Vignano, tudzież panowie Nepili, Chodecki, Zandmann, Senewald, Huruch, Heinrych, Wiślicki, Stolpe, Freir, Raszek, Hesse, Kontecki, Leśkiewicz. — Dnia 29 Lipca grano pierwszy raz pięknie napisane thema waryowane Ignacego F. Dobrzyńskiego dzieło 12 z precyzją wykonane na Fortepianie przez amatorkę Panią Joannę Naimską. Dnia 12 Sierpnia wykonana była *La Santinelle* J. N. Hummla, dzieło 71, w której P. Teofil Roguski amator, piękna grą na gitarze hiszpańskiej a P. Żyliński pierwszy tenorzysta naszej opery wybornym śpiewem odznaczyli się. — Dnia 26 Sierpnia

grany był pierwszy raz nowy Kwintet Dotzauera dzieło 134. — Panowie Leśkiewiecz i Stolpe wykonali z szczególną expressyą koncert Kalkbreunera na dwa fortepiany. Na tymże wieczorze grana była pierwszy raz uwertura fantastyczna w rękopisie napisana na 2 Fortepiana na 8 rąk Józefa Brzozowskiego wykonana z siłą, cieniowaniem i precyzją przez autora, oraz panów Stolpe, Leśkiewicza i Nepilego: dzieło to mające wiele nowego układu pomysłów, wiele chromatyczności, przekonywa o obszernej znajomości hrmonii tego młodego kompozytora. — Dnia 14 Października dosyć ładnie odegrał na skrzypcach jedynastoletni August Schemel andante i polonez Sonsmona dzieło 4, oraz thema waryowane L. Pechatscheka dzieło 13 — na tymże wieczorze pięknie grał na fortepianie Pan Raszek nowe trio A. Thomas dzieło 3 — dnia 21 Października wykonali pan German młody tenorzysta z Panem Szalkiewiczem pierwszym klarnecistą naszej opery, sławną balladą Fr. Schuberta, Pasterz na Skale, dzieło 129. — Do wykonania takowego dzieła w myśl autora potrzeba wytrawnych artystów — piękny, czysty, świeży i mocny głos młodego tenorzysty, połączony z grą klarnetu pełną czucia, cieniowania i mocy, w zachwyceniu wprawił prawdziwych znawców i słuchaczy. — Trio braci Bohner Nr. 2 grane było przez amatorów Pana Józefa i jego małżonkę, oraz brata tegoż Piotra Kaczyńskich. Ta familia muzykalna, posiadająca sztukę w równi z wirtuozami, w wysokim stopniu doskonałości, jest ozdobą naszych amatorów, jakiemi rzadko która stolica poszczycić się może; dlatego wzmiankowane trudne trio, z rzadką mocą, expressją i precyzją było wykonane. — Dnia 28 Października amator Seweryn Turowski, tak jak zwykle bardzo dobrze odśpiewał balladę C. Loewe dzieło 49 6r. 3-ci. — Dnia 4 Listopada grane były pierwszy raz nowy kwartet F. Hillera dzieło 12 Nr. 1, tudzież bardzo dobrze odegrał na fortepianie P. Prochaska kwartet Fr. Riesa dzieło 125. — Na zakończenie Pan Juljan Zelikman pierwszy oboista naszej opery wykonał na tym trudnym instrumencie dobrze i z precyzją andante i bolero C. Barth dzieło 8. — Dnia 18 Listopada śpiewał P. Faustyn Żyliński własnej kompozycyi śpiewkę, *on nic nie mówi mi*, bardzo pięknie ułożoną — tudzież romans La fonta *Anioł i dziecię* z poezją Samuela Gostkowskiego — oba te śpiewy z zwykłem czuciem, dokładnością były wykonane — Panna Kaplińska śpiewaczka naszej opery, dobrze także odśpiewała oryę Rossyniego. —Na zakończenie wybornie był grany na Fortepianie przez P. Stolpe nowy kwintet w rękopiśmie kompozycyi Józefa Nowakowskiego, dzieło 10, młody ten artysta, uczeń P. Elsnera znany już u nas z pomniejszych dzieł swoich, iż niepośledni posiada talent kompozycyi, przekonał napisaniem powyższego kwintetu, iż obszerniejszy daleko zakres twórczego daru udzieliły mu nieba. Dzieło to, nie jest to próbka młodego niedoświadczonego Autora, rzecz cała porządnie i systematycznie prowadzona, dobrze i effektowo instrumentowana, szczególniej pierwsze allegro ciągle przyjemnie słuchacza zajmuje. — Słowem dzieło to jest pisane na wzór utworów sławniejszych autorów i obok onych śmiało policzonem być może. — Dnia 25 Listopada pięknie i z precyzją grała na fortepianie amatorka Pani Naimska nowe trio Ignacego Felixa Dobrzyńskiego dzieło 17, które równie pięknie, jak wszystkie tego autora dzieła jest napisane. — Dnia 9 Grudnia Panowie Leśkiewicz i Stolpe grali na fortepianie na 4 ręce oryginalną Sonatę G. Onslowa, dzieło 22 i thema waryowane Moszelesa i Mendelsohna - Bartholdy dzieło 87. — Pan Rouninger przejeżdżający śpiewak szwedzki śpiewał aryę Rossyniego, tenże duet z opery Faust L. Spohra z amatorem Sewerynem Turowskim, tenże Rouninger tercet z opery szwedzkiej, Ryno, kompozycyi Jego Królewskiej Mości następcy tronu szwedzkiego z amatorami Panią Naimską i Panem Germanem — tudzież kwartet Eisen-hofera, Rouninger, German, Nepili i Turowski na same głosy, co wszystko z zadowoleniem słuchających było wykonane — w tymże wieczorze, zadziwiającem i rozczulającem było widzieć i słyszeć wybornie śpiewany piękny kwartet na same głosy z Kantaty J. F. Dobrzyńskiego przez

rodzeństwo Turowskich; z sióstr najmłodsza Maryanna, soprano, druga Józefa alt, Rozalja tenor, a brat Seweryn bas. — Kwartet wspomniany z taką jednością i dokładnością był oddany, iż zdawało się niekiedy słyszeć jakby jeden, pojedyńczy głos pełne akordy wydający. — Szczególnie piękny i rzadki ma głos contre alto Józefa, przypominający nam, słyszane u nas Panią Burgondio i Campi — jeżeli ta familia to jest Panny będą dalej kontynuować naukę śpiewu, bo brat ma już onę ukończoną, to wiele sobie obiecywać można z tych młodych osób darem muzycznym obdarzonych".

Dalej znajdują się ciekawe szczegóły o udoskonalaniu munsztuka klarynetów: „Od dawna starano się zaradzić i wynaleść munsztuki do klarynetów, które robiono z kości, drzewa, rogu, wykładane srebrem, złotem, zawsze w graniu przez pęcznienie lub zatrzymywanie się wody wystawiały grających szczególniej w rzeczach solowych na utrudniającą grę, albo na nieprzyjemne fałszywe wyskoki różnych tonów. — Pan Wincenty Szalkiewicz pierwszy klarnecista naszej opery, wiele starania i kosztów łożył na próby w ytm względzie z różnych materyałów, wszystkie doświadczenia były bezskuteczne, aż dopiero przyszła mu myśl zrobienia takowych całych ze szkła — gdy wyrobienie w środku musztuka korytka czworobocznego coraz inne miary prawie do każdego klarynetu nie mogło być początkowie z wszelką dokładnością przez rzemieślników warszawskich uskutecznionem, wytrwały i uparty, w swojem przedsięwzięciu z potrzeby musiał się sam nauczyć toczyć, do dopięcia celu sprawił tokarnię, ta jeszcze nie była dostateczną, bo tylko na onej można było okrągły środek i z wierzchu wytaczać. Nieodstraszony i tem, wynalazł i urządził stosowną machinkę, do wyrabiania wyżej wzmiankowanego korytka. — Po mozolnej i nudnej blizko rocznej pracy, nakoniec pomyślny skutek uwieńczył troskliwe starania, bo musztuczek szklany w każdym względzie zamierzonemu celowi odpowiedział — wynalazek ten ogłoszony został w naszych pismach i gazecie Lipskiej *Musikalische Zeitung,* w skutek takowego odbiera ciągle prośby od wirtuozów zagranicznych o takowe musztuczki: które dziś już Pan Samborski tokarz, bardzo dobrze wyrabia. — Dziwnem jest, iż zagranicą, a szczególnie w Niemczech, gdzie tyle jest wybornych i cierpliwych rzemieślników, mając już gotowe wzory, jeszcze takowych nie umieją wyrabiać i z Warszawy one zapisują".

A teraz krótkie wspomnienie pośmiertne o artystce zasłużonej „Znowu opera nasza poniosła nieodżałowaną stratę przez wczesny zgon Pani Aszpergier, która choć niemogła się liczyć pomiędzy pierwszemi spiewaczkami, jednakże śpiew onej był dobry, przyjemny, deklamacyjny, do tego była wyborną aktorką, z powodu tak znakomitych połączonych talentów, ciągle przez czas onej pobytu blisko lat 30 na scenie była ulubioną i zawsze z oklaskami od publiczności przyjmowaną. — Do tego wszystkiego ś. p. Pani Aszperger była dobrą żoną, dobrą matką i gospodynią, posłuszną cierpliwą, zgodną i pracowitą artystką dla tego, kto ją tylko bliżej znał, każdy onę szacował, szanował i kochał".

Wreszcie znajduje się jeszcze w końcu wiadomość z dziedziny pedagogji muzycznej: „Dnia 5 Listopada otworzona została szkoła śpiewu w Resursie Kupieckiej, której ogłoszenie w pismach publicznych jest w następujących słowach: „Do uprzyjemnienia wieczorów w Resursie byłoby do życzenia, gdyby czasem odśpiewane być mogły chóry, nad które nie ma nic wznioślejszego, lecz brak u nas wprawy w śpiewach tego rodzaju, nawet pomiędzy osobami muzykę posiadającemi, niedozwala nam urządzić tego, co za granicą jest tak pospolitem. —— Baczący na wszystko, co może do pomnożenia środków zabaw w Resursie być obmyślone, Komitet postanowił zaprowadzić ćwiczenia w sprawie chórowym, na któreby zbierać się mogli członkowie Resursy, ich familie dla nabierania wprawy, a nawet uczenia się od początku śpiewu tego rodzaju. — Kierowanie temi ćwiczeniami podjął się p. J. Zandmann, które dwa razy w tydzień we Wtorki i Soboty od godziny 5—7 w wieczór w jednej z sal Resursowych odbywać się będą — członkowie Resursy zatem będą mogli bez kosz-

tu posyłać swą rodzinę i dzieci mało jeszcze z muzyką obeznane, zachcą atoli uprzedzić o swem życzeniu sekretarza Resursy, lub zapisać się na liście u marszałka Resursy otworzonej".

Dalej jest wzmiankowane w sprawozdaniu, że „Resursa Kupiecka wraz z akcyonaryuszami liczy przeszło 500 członków, spodziewać się przeto trzeba, iż z rodzin onych, z łatwością zapewne osób najmniej 60 uczących się zbierze, taki chór już dostatteczny na sale tejże Resursy do wystawienia z effektem dzieł klasycznych, to jest oratoryów (poematów muzycznych), które u nas dotąd prawie nietknięte pozostają. — Jeżeli członkowie Resursy zamiar przedsięwzięty tyle dla nich i ogółu użyteczny, dobrą chęcią wspierać zechcą, to wątpić niemożna, że w rok najdalej doznają prawdziwej rozkoszy, słuchając dobre wykonanie dzieł pięknych przez własne rodziny".

Tak się przedstawia ruch muzyczny warszawski z przed 90-ciu kilku lat, opisany w „Pamiętniku muzycznym warszawskim przez człowieka, który z bliska patrzył na współczesne mu wydarzenia muzyczne okiem, dostosowanem do potrzeb owoczesnych, żył niemi, przeżył je, i wczuwał się w dane zjawiska, dążenia jednostek, oraz potrzeby chwili. Jest to niewątpliwie interesujące odbicie opisywanych czasów.

Feliks Starczewski.

SPRAWOZDANIA

Asprilio Pacelli — Diomedes Cato: Dwie pieśni wielogłosowe na cześć św. Stanisława. Wydał Dr. Józef Reiss. W Krakowie. Nakładem wydawnictwa „Muzyka i Śpiew" pod redakcją Romana Ferka, 1929. 8⁰, 12 stron.

Wydawnictwo to zawiera 2 pieśni 4-głosowe na chór mięszany, napisane do identycznego tekstu: „Boga w świętych jego chwalmy", pochodzącego od znanego z czasów Zygmunta III poety religijnego, X. Stanisława Grochowskiego. Autorem pierwszej jest zmarły w r. 1623 król. kapelmistrz Asprilio Pacelli, autorem drugiej słynny lutnista Diomedes Cato, ur. około r. 1570, obydwaj Włosi w polskiej służbie muzycznej. Znana jest tylko data wydania pieśni Catona (1607). Wykonanie powyższej publikacji jest niewątpliwą i cenną zasługą dra J. Reissa i red. R. Ferka. Sposób wydania nie odbiega w niczem od zasad, jakie wydawca uwidocznił w innych swoich publikacjach (psalmy M Gomółki i pieśni Fr. Liliusa) .Nie jest ono zatem ani ściśle naukowe, ani ściśle praktyczne, ani wreszcie nie jest kompromisowe w tym sensie, by mogło zadowolić tak historyka jak i praktyka. W zewnętrznej formie wydawnictwa razi w pieśni Catona urywkowe drukowanie tekstu pod każdym głosem, już wzrokowo nieznośne. Wszak podłożenie całkowitego tekstu pod każdym głosem nie jest dla wydawcy wzgl. nakładcy ani trudne, ani kosztowne. Taka maniera edycyjna sprawiła, że w graficznym obrazie nutowym powstały puste białe pola (w żargonie zecerskim nazywane „szpekami"), zmniejszając estetyczny wygląd całości, zasługującej zresztą z wszelkich innych powodów na pełne uznanie. W 9. takcie pieśni Catona należałoby umieścić ostrzegawczy kasownik, tak jak to wydawca słusznie uczynił w 2, 3, 14 i 15 takcie pieśni Pacellego. Co do stylu obydwóch pieśni, to należy zauważyć iż jest on różny. Pieśń Pacellego jest całkowicie homofoniczna. Ma ona styl właściwy wielu ówczesnym willanellom, canzonettom i „balletti" (à la Gastoldi) ,oraz formę taneczną: część I w takcie parzystym, część II zaś, będąca melodyjno-warjacyjnem uproszczeniem części I, w takcie nieparzystym. Ponieważ prozodyczna strona zawiera rażące błędy, przeto można z wielką dozą

prawdopodobieństwa uznać, iż pieśń ta nie była napisana oryginalnie do tekstu Grochowskiego, lecz że posiadała poprzednio tekst inny, i to świecki, może włoski. Takie fakty, a właściwie „kontrafakty", były w ówczesnej muzyce włoskiej (i innej) dość częste: do gotowych pieśni świeckich wpisywano teksty religijne. Z tem samem zjawiskiem mamy najprawdopodobniej do czynienia w tych psalmach Gomółki, które odznaczają się prozodycznie złym stosunkiem muzyki do tekstu; wszak istnieją obok nich psalmy z poprawną prozodją. Pieśń Diomedosa Catona jest dość kunsztowną pieśnią z zastosowaniem techniki imitacyjnej. Przypomina ona liczne włoskie „laudi spirituali" i „canzonette spritualc", w których nierzadko spotykamy się z wpływami szkoły rzymskiej, co daje się łatwo stwierdzić w 4 innych pieśniach Diomedesa, wydanych w swym czasie wraz z omawianą przez nas pieśnią przez X. D-ra J. Surzyńskiego (Muzyka kościelna", 1885, 1889, 1890). — Wydawca zaopatrzył każdą pieśń objaśnieniami bio-bibljograficznemi, dokładnemi zwłaszcza co do „literatury przedmiotu". Pieśni te polecamy każdemu kościelnemu zespołowi chóralnemu, rozporządzającemu głosami chłopięcemi lub kobiecemi. Dyrygent będzie musiał jednakże uzupełnić znaki tempa i dynamiki, których w wydaniach dra Reissa nie zauważymy mimo ich niewątpliwych dążności popularyzacyjnych („nowe" klucze i układ „fortepianowy", t. j. 2-systemowy). — Przy końcu niniejszego referatu należy zwrócić uwagę, iż wydawca zapowiedział ogłoszenie dwóch innych jeszcze utworów, napisanych ku czci św. Stanisława w XVII wieku: motetów Annibala Orgasa i Mikołaja Zieleńskiego. Będą one stanowiły pożądaną ilustrację do pracy p. t. Kult św. Wojciecha i św. Stanisława w muzyce polskiej XV — XVIII wieku, którą zamieścimy w Kwartalniku.

A. Chybiński

Eugenjusz Pankiewicz: Pieśni. Tekst polski i francuski. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa, 1929.

Pankiewicz należał za życia do najmniej znanych pieśniarzy polskich, mimo że artystyczne zalety jego pieśni stawiały go w rzędzie największych naszych pieśniarzy doby pomoniuszkowskiej. Posiadał i talent i wiedzę muzyczną w wyższym stopniu, niż niejeden autor pieśni, natrętnie spopularyzowanych. Posiadał również bardziej wytworny sposób wyrażania swych pomysłów i głębszą kulturę estetyczną, głębszy sentyment i większą świeżość środków i stylu. A ta ostatnia, zapewne niecujemna cecha sprawia, że choć jego pieśni powstały już dawniej, przecież posiadają charakter utworów nowszych, niż wiele dziś jeszcze wydawanych zbiorków pieśni solowych. I gdy obserwujemy utwory kilku wybitnych polskich kompozytorów (jak np. Pankiewicza lub Zarębskiego), wydane późno po ich śmierci, dochodzimy do przekonania, że faktyczny rozwój muzyki polskiej odbywa się wzgl. odbywał się jeszcze do niedawna prawie niespostrzeżenie, zdaleka od polskiej „giełdy muzycznej" i że nie należy sądzić o tym rozwoju tylko na podstawie ogłaszanych w druku kompozycyj, tak często nie będących wykładnikiem zbiorowego pojęcia, jakiem jest muzyka polska. Gdybyśmy poznali to wszystko, co z muzyki polskiej XIX wieku (nie mówiąc o czasach dawniejszych) trwa w ukryciu jako rękopisy, zmieniłyby się znacznie nasze poglądy na historję nowszej muzyki polskiej. Niejedno dzieło i niejeden kompozytor wyszedłby z ukrycia, tak jak obecnie wychodzi Pankiewicz i jak wyjdzie jeszcze niejeden kompozytor polski, niejedno dzieło. Przykre opanowuje uczucie na myśl, ile cennych a w swym czasie niedocenianych dzieł (nawet nowszych) naszych kompozytorów mogło zaginąć, ponieważ pozostały w rękopisach. Każda próba nakreślenia historji naszej muzyki XIX wieku musi się okazać niemal nieprawdziwą, jeśli autor lub autorowie takich prób posługują się przeważnie tylko materjałem drukowanym lub powodują się w charakterystyce poszczególnych kompozytorów tem, że ci ostatni „cieszyli się" sławą lub powodzeniem z takich lub innych powodów. Typowym przykładem pod tym

względem jest np. ostatni ustęp z „Dziejów muzyki polskiej" A. Polińskiego, który — przyznać to należy — zdawał sobie może instynktownie sprawę ze znaczenia i wartości pieśni Pankiewicza. Przedwojenny „Kwartalnik muzyczny" zwrócił baczniejszą uwagę na pieśni Pankiewicza, wydając w III zeszycie II roku (1912) jego piękną pieśń „Poranek" i umieszczając artykuł P. Maszyńskiego o Pankiewiczu (zm. 23. XII. 1898). Dowiadujemy się z tego artykułu, ile utworów wcześnie zmarłego artysty pozostało w rękopisach. Towarzystwo Wydawnicze Polskiej Muzyki wydało właśnie sześć pieśni Pankiewicza do słów A. Asnyka („Zwiędły listek"), M. Romanowskiego („On i ona", „Kwiatek", „Mazurek"), F. Rejnsztejna („Kołysanka") i T. Lenartowicza („Dziedzina ojczysta"). Nie znam niestety innych pieśni Pankiewicza, znam jednak sporo pieśni innych polskich kompozytorów starszej generacji, które wprawdzie nie dorównują choćby co do objektywnej wartości pieśniom właśnie wydanym, a jednak otacza się je nieproporcjonalnie wielkiem uznaniem lub czemś jeszcze większem. Pieśni Pankiewicza są jednak tak świeże i piękne, że nasze sfery śpiewackie z pewnością spełnią wobec nich swe obowiązki .Przyjdzie im to tem łatwiej, że pieśni Pankiewicza należą — bez przesady do wdzięcznych i istotnie wartościowych. Pankiewicz był prawdopodobnie w pierwszej linji kompozytorem fortepianowym ,już choćby z tej racji, że był pianistą. Dowodzi tego choćby bardzo staranny pod względem faktury fortepianowej akompanjament, który często przestaje być tylko akompanjamentem, mieszcząc w sobie główną treść utworu, zwłaszcza że Pankiewicz niejednokrotnie posługuje się nim jako plastycznym środkiem wyrazu muzycznego wzgl. ilustracji. Pomysłowość Pankiewicza jest widoczna także w środkach harmonicznych, które w bardzo wielu szczegółach wychodzą poza to „słownictwo" harmoniczne, jakie znajdujemy we współczesnych mu utworach polskich. Pod tym względem stawiamy go w bliskiem sąsiedztwie Zarębskiego, niewątpliwie najwybitniejszego harmonisty polskiego z przed mniej-więcej 50 lat. U Pankiewicza jest nawet widoczne poniekąd lubowanie się w pewnych harmonicznych zwrotach, lecz bez śladu maniery. W niewątpliwym polorze, jaki cechuje pieśni Pankiewicza, znajdujemy wprawdzie element „brylantowości" i może nawet „stylu salonowego", ale i te szczegóły nie występują w sposób natrętny lub niewybredny. Że w pieśni p. t. Kołysanka znajdujemy echa Chopina (wspólność tonacji Des-dur i niektóre frazy ornamentalne, także harmonika), nie dziwi nas to wobec faktu, że P. był jednak pianistą. Obok tego zauważamy niekiedy jakby reminiscencje melodyczne z dzieł Czajkowskiego (oper?), może nawet A. Rubinsteina. Śpiewność partji wokalnej jest w pieśniach Pankiewicza niezaprzeczona. Interpretacja wymaga śpiewaczki inteligentnej, nie uważającej pieśniarstwa za... zajęcie poboczne.

A. Chybiński

Karol Szymanowski: Sześć pieśni ludowych (Kurpiowskie) na chór mięszany a cappella .Poznań 1929. Nakład i własność Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych.

Po „podhalańskich" mazurkach fortepianowych i „Harnasiach" obdarzył nas wielki kompozytor pieśniami chóralnemi, opartemi na melodjach ludowych tej ziemi polskiej, która w ostatnich czasach zwróciła na siebie powszechną uwagę dzięki wydawnictwu X. Wł. Skierkowskiego (por. I zeszyt Kwartalnika, str. 86, 87) i spopularyzowanej już u nas sztuce ludowej p. t. Wesele Kurpiowskie. Szymanowski zwrócił się zatem ku tej stronie Polski, w której obok Podhala znajdziemy prawdopodobnie najwięcej pierwotnych elementów polskiego folkloru muzycznego. Nie ulega żadnej wątpliwości, że nie zawiódł go ani jego nieomylny instynkt artystyczny, ani jego niezrównane w swej głębi odczucie prapolskości w naszej muzyce ludowej, ani wreszcie świetna znajomość chłopskiej duszy i życia chłopa polskiego. Posiadając takie dane i oprócz te-

go jeszcze ten rodzaj twórczej alchemji, która pozwala z muzycznej rudy, jaką jest muzyka ludowa, wydobyć najczystsze złoto artyzmu, stworzył Szymanowski utwory, które nietylko należą do najwspanialszych, jakie posiadamy w zakresie naszej muzyki chóralnej, ale które są rewelacją naszej muzyki, posługującej się motywami ludowemi. Zarówno jego pieśni chóralne, jak i kilku młodszych kompozytorów, idących ideowo po tej samej linji (będzie o nich mowa w następnym zeszycie Kwartalnika), kładą kres wprost epidemicznemu wyzyskiwaniu naszych melodyj ludowych w sposób nieartystyczny, tani i symplicystyczny — dla osobistego zysku, a bez najmniejszej korzyści i zasługi dla prawdziwej sztuki.. Mając tak wspaniałe przykłady, jak pieśni kurpiowskie Szymanowskiego, będące radosną zapowiedzią odrodzenia naszej muzyki chóralnej, możemy już łatwiej i śmielej stawiać pewne wymagania dla naszych wielu, zbyt wielu kompozytorów chóralnych. Nie chodzi tu wcale tylko o wielkość talentu czy genjuszu, lecz o szczerość i powagę w rozwiązywaniu problemów chóralnego opracowywania melodyj ludowych, problemów, które sobie zbyt lekko u nas brano, których sobie nawet nie stawiano, nie kusząc się najczęściej wcale o ich rozwiazanie. Są to bowiem problemy, które wcale do łatwych nie należą. Ileż naprodukowano pieśni „ludowych", nie znając ani wsi, ani chłopa, ani muzyki wiejskiej?! Poznawano je z drugiej lub trzeciej ręki, bardzo rzadko zaś bezpośrednio, z nakładem własnych przeżyć i własnego — smaku. U Szymanowskiego niema ani „poetycznego" chłopa, ani tromtadrackiego „paradebauerstwa", ani załzawionego sentymentalizmu, ani oleodrukowej czułostkowości, ani wreszcie innych czynników nieartystycznych, któremi przerośnięta była aż do niesmaku nasza muzyka chóralna „w tonie ludowym". Jest natomiast naga rzeczywistość, posunięta prawie do realizmu, którego nieostatnim objawem jest wprowadzenie „prymitywnych" środków muzyki ludowej, co wprawdzie nie po raz pierwszy spotykamy w naszej muzyce chóralnej, ale zapewne po raz pierwszy bez śladu maniery i przykrego szablonu. Są to nieraz środki bardzo proste, ale z jakiemże mistrzowstwem i z jaką przekonywującą siłą artyzmu podane! A obok nich zjawiają się — nieraz w bezpośredniem sąsiedztwie — momenty wielkiej komplikacji technicznej, uzależnionej od sytuacji psychologicznej, od potrzeby, dyktowanej przez „wyraz", ekspresję. Słuchając w duszy muzykę Szymanowskiego, jaka stanowi treść jego pieśni kurpiowskich, widzi się formalnie to, co „wyraża" muzyka. A nie są to ani przywidzenia ani fantasmagorje. Plastyka wyrazu jest niekiedy wprost przytłaczająca, właśnie dlatego, że w pieśniach Szymanowskiego nie mamy do czynienia z chłopomanją muzyczną ani z tem, co Wyspiański nazywał „bałamuceniem się narodowo". Tu bowiem nietylko motywy narodowe przemawiają, ale i głębia duszy narodowej, pojedyńczej i zbiorowej. Tu nie wystarczyłyby same tylko motywy, taką czy inną techniką „opracowane". W samem ujęciu tych zagadnień artystycznych przez Szymanowskiego tkwi czysty duch polski; jak na dłoni staje się jasnem, że inną techniką posługiwałby się kompozytor, gdyby „opracowywał" motywy obcego narodu, nawet wówczas, gdyby użył tych samych „teoretycznie" środków. Ostatecznie w wielu obcych pieśniach chóralnych współczesnych spotykamy równoległe oktawy, kwinty, unisony, sekundy, septymy i nony, jak je widzimy w pieśniach kurpiowskich Szymanowskiego; tylko bardzo ciasny umysł mógłby z tego powodu wyrażać zdziwienie, zapominając widocznie, że nie w każdym stylu są one możliwe i że to, co w jednych wypadkach jest błędem, w drugich jest zaletą, nawet koniecznością. Tylko że poczucie tego, co nazywamy krótko stylem, nie należy wśród naszych muzyków (niekiedy nawet posiadających znaczne wykształcenie) do powszechnych zalet. Środki są często jednakowe, ale niejednakowe ich stosowanie. Kwinty równoległe Pucciniego, Debussy'ego, Skrajabina, Ravela lub Honeggera — to nie identyczne kwinty, bo nie identycz-

nym jest ich cel, a różne prócz tego są indywidualności twórców, różną także jest ich technika mimo pewnych wzrokowych podobieństw, różne wobec tego są także dźwiękowe rezultaty. Oczywiście każdy „kierunek“ ma swoich ciurów „obozowych“, którzy bezmyślnie i bez talentu naśladują licencje mistrzów, zapominając, że wiele należy umieć i wiele posiadać twórczego talentu ,aby umieć z pomocą „prymitywnych“ środków wypowiedzieć się w całej pełni artystycznie. Dwugłosy Szymanowskiego w jego pieśniach kurpiowskich mówią więcej niż niejedne napęczniałe szkolną wiedzą wielogłosy (bez kwint i oktaw). A prócz tego muzycy o książkowem przygotowaniu technicznem nie umieją często odróżnić dźwiękowego zamierzenia od techniki głosowej. Stronią od tej wiedzy, która nie mieści się w naucc szkolnej i własnej wygodzie, idącej w parze z minimalnym lub żadnym wysiłkiem intelektualnym. Utrzymują w ruchu tylko część umysłu. — Szymanowski nie ogranicza się w żadnej ze swych pieśni kurpiowskich do stosowania identycznych środków. „Prymitywizm“, niemal podsłuchany w utworach archaicznych, sąsiaduje bezpośrednio z środkami czysto harmonicznemi, które również bezpośrednio przechodzą w technikę polifoniczną o charakterze prawie lub zupełnie linearnym, przyczem element barwy i dźwiękowego wyzyzyskania głosów solowych lub zespołów i grup głosowych odznacza się niezrównanem bogactwem wszelkich możliwości. Zapewne — nie brak w tych pieśniach efektów, które łatwo dałyby się zaliczyć do „instrumentalizmów“, gdyby nie to, że ich wykonanie nie nastręcza dla dobrego chóru żadnych prawie trudności. Ale też czas najwyższy, aby nasi kompozytorowie zaprzestali tworzyć pod dewizą: „łatwo i tanio“. Obok Szymanowskiego posiadamy na szczęście grupę chóralnych kompozytorów, których dziełami zajmiemy się w najbliższym zeszycie Kwartalnika, a których istnienie usuwa w zasłużony cień wielu wytwórców „użytkowej muzyki“ chóralnej.

A. Chybiński

Jerzy Lefeld: Sekstet (smyczkowy) Es-dur, op. 3. Partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1929. 132 str.

Polskich sekstetów jest tak niewiele, że już przez to samo kompozycja prof. J. Lefelda nabiera szczególniejszego znaczenia w naszej muzyce kameralnej, nie będącej jeszcze obecnie zbyt obfitą. Znaczenie to wzrasta tem więcej, że sekstet Lefelda zdradza muzyka, który opanował kameralną fakturę w sposób w naszych stosunkach prawie wyjątkowy, umiejąc się utrzymać w granicach poprawności i czystości stylu, czyli nie starając się uzyskać w brzmieniu środkami kameralnemi efektów niekameralnych (orkiestrowych). Technika kompozytorska Lefelda jest dojrzała i bardzo wyrobiona, pełna poloru i — musimy to szczególnie podkreślić — uczciwa. Dotyczy to wszelkich czynników kompozytorskich. W brzmieniu znajdujemy sporo pomysłowości i szlachetności. Kompozytor daleki jest od eksperymentowania i techniczno-kolorystycznego snobizmu, od dążenia, aby za wszelką cenę wprowadzić „coś nowego“ a niezawsze trwałego, niezawsze też sympatycznego. Jeślibyśmy mieli mierzyć indywidualność kompozytora tylko kryterjami „przyszłościowemi“, to zastosowalibyśmy w tym wypadku kryterja fałszywe. Jeślibyśmy zaś chcieli sprawdzić, czy i co ma kompozytor do powiedzenia, to weszlibyśmy na drogę właściwą. Sposób wyrażania się Lefelda znamionuje ton sympatyczny i szczery; pod tym zaś względem jest to jeden z nielicznych wyjątków (także w naszej muzyce). Nie znajdujemy tu ani fałszywej głębi ani iluzorycznych wzlotów. Sekstet jest dziełem wartościowem, a co do tej kwestji nie możemy mieć żadnych wątpliwości. Należy się osobna wzmianka Towarzystwu Wydawniczemu Muzyki Polskiej, które nie zawahało się wydać partycję dzieła kameralnego, i to sekstetu, dokumentując w ten sposób dążność szlachetną do popierania współczesnej muzyki polskiej, a zwłaszcza tych dzieł, które tylko z największym trudem mogłyby być wydane. Partycja sekstetu będzie miała

osobną pozycję w historji sztychu muzycznego w Polsce: jest to pierwsza partycja sztychowana w naszym kraju, i to sztychowana w sposób wręcz doskonały. Zasługę ponosi firma „Akord" w Krakowie (ul. Poselska 7), wywiązawszy się z zadania ponad wszelkie pochwały.

A. Chybiński

Hugo Riemann's Musiklexikon. 11. Auflage bearbeitet von Alfred Einstein, Max Hesses Verlag. Berlin 1929, Bd. 1 u. 2. 2105 stron.

Leksykon Riemanna, nazywany w Niemczech poprostu „Riemannem", należy do tak znanych i popularnych dzieł w swoim rodzaju, iż także najnowsze jego wydanie nie wymaga obszerniejszego omówienia. Rozmiary jego zostały bardzo znacznie rozszerzone; zwłaszcza literatura odnosząca się do każdej pozycji jest podana wyczerpująco niemal, tak że pod tym względem „Riemann' nie ma sobie równych nawet wśród najobszerniejszych dzieł leksykalnych, jakie obecnie są w obiegu i użyciu. Obok samego wydawcy, dra A. Einsteina, biorą udział w opracowaniu każdorazowego wydania bardzo wybitni współpracownicy wielu krajów, tak iż współpraca ich podnosi znacznie wartość leksykonu.

Jak w wydaniu 10, tak i w 11 dział polski został opracowany przez prof. dra Adolfa Chybińskiego.

M. Szczepańska

Josef Zuth: Handbuch der Laute und Gitarre. Verlag der Zeitschrift für die Gitarre. Wien (1916), Anton Goll, 8⁰, 297 str.

Kult gry na lutni a zwłaszcza gitarze wzrósł w ostatnich czasach dość znacznie, zwłaszcza w Niemczech i Austrji, a to zarówno dzięki wpływom badań nad historją muzyki lutniowej i publikacjom nutowym, zawierającym dawne utwory lutniowe, tak pełne nieraz specjalnego i swoistego wdzięku, jak i dzięki trudnym powojennym warunkom społeczno - gospodarczym, nie pozwalającym wielu muzykalnym ludziom na zakup akordowego instrumentu .Dziś istnieje już bardzo wiele wydawnictw dla lutnistów i gitarzystów, niemniej niż dla mandolinistów, zarówno wydawnictw nutowych, jak i podręczników, czasopism i rozpraw. Dr. Józef Zuth, słynny gitarzysta wiedeński i wydawca bardzo cennego czasopisma „Zeitschrift f. d. Gitarre" zapragnął dać swym czytelnikom i amatorom gry na lutni i gitarze rodzaj leksykonu, poświęconego wszystkim kwestjom, któreby ich zainteresowały. Jego „Handbuch" obejmuje biografje słynnych lutnistów i gitarzystów od możliwie najdawniejszych do najnowszych czasów, oraz wyrazy techniczne i ich wyjaśnienia, o ile dotyczą lutni i gitary, oraz gry na tych instrumentach. Wszystko to jednak jest traktowane bardzo szkicowo i rzadko tylko oryginalnie ujęte. Autor zdaje sobie z tego sprawę i nazywa słusznie swą pracę szkicem, opartym na dotychczasowej literaturze leksykalnej i innej. Jeśli zajmujemy się w Kwartalniku tą pracą, to czynimy to tylko z tego powodu, że szereg pozycji leksykonu dra Zutha odnosi się do muzyki polskiej: około 30 nazwisk, bez wyjątku znanych z innych prac. Już to samo wskazuje, że rejestr ten jest niezupełny, jeśli nawet ograniczymy się tylko do najwybitniejszych nazwisk polskich lub z Polską związanych lutnistów i gitarzystów od XVI w. począwszy. Brak także powołanego na str. 118 artykułu „Polnische Gitarre". Ale można mieć pewność, że następne wydanie pracy dra Zutha będzie obszerniejsze i zamieni się niewątpliwie na pożądaną encyklopedję lutniową i gitarową. (Kilka błędów drukarskich należy wskazać: „Bobrowitz" zam. „Bobrowicz", „Gotzbiowski" zamiast „Gołębiowski").

A. Chybiński.

Robert Teichmüller und Kurt Herrmann: Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweister und Berater. 1927. Gebrüder Hug et Co., Leipzig u. Zürich. 8⁰, VIII+200 stron.

Na wstępie zaznaczają autorowie, iż ich praca „nie ma służyć celom pedagogicznym (jak znany „Przewodnik" Ruthardta),

lecz w pierwszej linji jest pomyślana jako podręcznik dla pianistów". Praca ta jest poświęcona nowożytnej muzyce fortepianowej, mniej-więcej od r. 1890. Całość jest ułożona w porządku alfabetycznym według nazwisk kompozytorów, na końcu zaś podany jest spis kompozytorów według narodowości. Autorowie jednakże dobrze uczylili, że uwzględnili niektórych kompozytorów, których dzieła powstały przed r. 1890; wszak i one należą do „moderne Klaviermusik". Przy każdej kompozycji jest podany dokładnie tytuł, liczba op., daty powstania dzieła (o ile było możliwem uzyskać pewne daty), oraz nakładca. W spisie kompozytorów zajmuje osobne miejsce Polska, reprezentowana w pracy autorów przez: Fr. Brzezińskiego, I. Friedmanna, Ł. Kamieńskiego, P. Kleckiego („Kletzky"), W. Landowską, Malinowskiego, Marczewskiego, Melcera, Michałowskiego, Rogowskiego, Różyckiego, Rzepkę, Skrzydlewskiego, Stojowskiego, Szymanowskeigo, Tansmana, Wertheima i Zadorę. Ponadto wymienia pomiędzy Polakami:A. Essipowę, L. Godowskiego, Moritza Rosenthala, którzy za Polaków się nie uważają i którzy za nich nie są uważani, mimo że obydwaj ostatni urodzili się na obecnem terytorjum Polski. Ponadto wyłączyli autorowie także tych kompozytorów, którzy wprawdzie urodzili się w „Galicji", lecz nie są zaliczeni do „Österreich", o ile mi zaś wiadomo sami się nie wyłączają z Polski (Rathaus, Rosenstock, Wolfsohn). Niczego zresztą nie można dziś być pewnym... Dlaczego autorowie zaliczyli utwory Stojowskiego do „moderne Klaviermusik", a wyłączają Paderewskiego — następnie dlaczego uważają Rzepkę za reprezentanta tejże kategorji muzyki, to nie jest nam wcale jasnem. W rubryce „Unbekannte Nationalität" znajdujemy Osińskiego i Rohozińskiego, obydwóch Polaków. Zbytecznem byłoby wymieniać, których kompozytorów autorowie nie uwzględnili. Autorowie podają przy każdej niemal kompozycji krótką ocenę a raczej charakterystykę. Czyż trzeba się dziwić, że w pracy tego rodzaju, pojętej subjektywnie, zdarzyć się musiały różne niedopowiedzenia lub wręcz mylne sądy? Gdy autorowie twierdzą, że warjacje p. Malinowskiego przypominają... Brahmsa (str. 94), albo że III sonata Szymanowskiego znajduje się pod wpływem... Schönberga — to mogliby w nas budzić wątpliwość także co do słuszności swych innych sądów, gdyby nie to, że wiele uwag jest istotnie zupełnie słusznych. Na ogół polscy kompozytorowie są oceniani przez autorów sympatycznie i sprawiedliwie, niekiedy nawet zbyt pochlebnie (przynajmniej naszem zdaniem). Ale wynika to stąd, że oceniają je właśnie jako pianiści, nie jako „absolutni" muzycy. Pracę pp. Teichmanna i Herrmanna możemy polecić polskim pianistom i kompozytorom. Zapowiedziana jest II część, która obejmuje 4-ręczne utwory. Już naprzód możemy być pewni, że rubryka polska będzie poniekąd z natury rzeczy mała.

A. Chybiński

Wilhelm Altmann: Handbuch für Streichquartettspieler. Ein Führer durch Literatur des Streichquartetts. 2 tomy. Max Hesses Verlag. Berlin, 1928. 340 + 354 str.

Muzyka kwartetowa jest odnośnie do XVIII i XIX wieku reprezentowana przez bardzo wielką ilość dzieł, choćbyśmy wzięli pod uwagę tylko dzieła wydane, pomijając narazie manuskrypty. W wieku XX zdawała się muzyka kwartetowa początkowo zmniejszać. Obecnie święcimy rodzaj renesansu kwartetu smyczkowego: niema ani jednego niemal wybitnego kompozytora, któryby nie napisał przynajmniej jednego kwartetu. Zorjentować się w tak wielkiej „literaturze" jest rzeczą niezmiernie trudną, jeśli się nie ma zamiaru ograniczyć do dzieł, które należą do „popularnych" lub względnie „popularnych", sławnych, wartościowych ,co oczywiście jest możliwe, o ile się nie ma zamiaru pisać „historji kwartetu smyczkowego", a więc pracy, która zajmuje się historją stylu kwartetowego i nie ogranicza się do techniczno-estetycznej analizy dzieł najwybitniejszych. Altmann nie miał zamiaru napisania historji kwartetu smyczkowego, jak dowodzi układ i treść jego dwutomo-

wej pracy. Dowodzi tego także jego stanowisko wobec współczesnej muzyki kwartetowej, stanowisko subjetywnie wartościujące poszczególne kwartety i zachowujące wobec jednych utworów sympatję, wobec innych rezerwę w sądzie, a niekiedy nie ukrywając się z objawami niesympatji. Mamy tu więc do czynienia z pracą, która odnośnie do kwartetowej muzyki nowszej jest wyrazem osobistych wrażeń autora, nie zaś objektywną oceną. Jeśli uczestnikowi jakiegoś zespołu kwartetowego nie odpowiada dzieło, do którego autor odnosi się z sympatją lub nawet zachwytem, lub naodwrót, jeśli kwartecista nie podziela z autorem sądu ujemnego o jakiemś dziele, to dla nas przynajmniej obydwa poglądy mają identyczną wartość jako nieobowiązujące nikogo. Są to zatem sprawy zupełnie prywatne, ujawnione w druku. O wartości takich poglądów decyduje, jak zawsze, dopiero przyszłość, która często kwestjonuje słuszność dawniejszych poglądów i wartość (dodatnią lub ujemną) dawniejszych dzieł. Ale i to również jest bardzo względne, mniej jednak problematyczne, niż sądy „teraźniejszościowe". Pierwszy tom pracy Altmanna nie stanowi jakiejś odrębnej, systematycznie uzasadnionej całości. Tylko ze względów wydawniczych podzielono na dwa tomy całość, która rozpoczyna się od czasów niemal haydnowskich, kończy zaś na dobie nam współczesnej. Zachowana jest jedynie chronologja, której podstawą jest rok urodzin poszczególnych kompozytorów. Innego wyjścia z trudnej sytuacji zapewne nie było. Dla łatwiejszej orjentacji są dodane na końcu II tomu dwa indeksy: jeden jest alfabetycznym spisem nazwisk kompozytorów, drugi zaś spisem kompozytorów według narodowości. Oczywiście znajdujemy także przedstawicieli polskiej muzyki kwartetowej, niestety podzielonych na kilka rubryk „narodowych". Jako Polaków wymienia prof. Altmann: Kleckiego („Kletzki"), Noskowskiego, Różyckiego („Rozycki"), Szymanowskiego i Żeleńskiego. W rubryce zatytułowanej „Deutsche" znajdujemy: Kleckiego („Kletzky"), którego nazwisko jest ujęte przez Altmanna w nawias, oraz Ignacego Waghaltera (bez nawiasu). Nawiasy oznaczać mają nazwiska kompozytorów nie-niemieckich, przydzielonych przez autora do niemieckich. W rubryce „Russen" znajdujemy nazwisko „des neuerdings in Warschau lebenden russschen Polen Witold Malischewsky" (str. 220), Dziwna to logika: jeśli autor uważa, że Maliszewski jest „Pole", to tem samem winien go umieścić tam, gdzie należy. Ale niepewność autora daje się częściowo wytłumaczyć tem, że wyborne kwartety Maliszewskiego ukazały się nakładem Bielajewa. Nie można Altmannowi brać za złe, że polska twórczość kwartetowa nie jest w jego pracy reprezentowana obficie. Autor ograniczył się do tych polskich kwartetów, które ukazały się w druku, zastrzegając się zresztą, że wogóle nie ma pretensyj do zupełnej dokładności (tom I, str. 10). Możnaby wymienić conajmniej pól kopy dawniejszych i nowszych polskich kwartetów smyczkowych, które nie ukazały się w druku. To samo może powiedzieć muzyka kwartetowa każdego narodu, niekiedy w jeszcze wyższej mierze. Ileż polskich kwartetów nigdy nie ujrzy prasy drukarskiej lub maszyny sztycharskiej, ileż ich zaginie! Jest to dla nas dobra lekcja trzeźwości historycznej: nigdy nie można wydawać o naszej przeszłości muzycznej sądu na podstawie ilości drukowanych lub przypadkiem zachowanych (w manuskryptach) dzieł. Byłby to sąd zupełnie mylny, jeślibyśmy go chcieli uogólniać. Muzyka polska jakiejkolwiek epoki przedstawiała się już choćby ilościowo inaczej niżby nam się zdawać mogło. Do polskich dzieł odnosi się Altmann — co należy podkreślić szczególnie — ze znaczną objektywnością, a nierzadko z sympatją i wielkim uznaniem, niekiedy nawet większem, niż to, które miało miejsce w ojczyźnie kompozytorów. A prócz tego sąd jego jest niekiedy trzeźwiejszy, niż niektóre sądy, wypowiedziane u nas o niektórych polskich kwartetach. Przesadne w swym czasie poglądy entuzjastyczne o niektórych kameralnych dziełach Żeleńskiego znalazły w jego pracy należytą modyfikację. Z tem wszystkiem jednak nie znajdujemy niekiedy te-

go, co radzibyśmy znaleźć. Należy na poczet najbardziej dodatnich stron pracy autora zaliczyć fakt, iż Altmann, sam będąc kwartecistą, nie wydaje sądu tylko na podstawie lektury kwartetów, lecz przedewszystkiem na podstawie wykonania dzieła, którem się zajmuje. Sposób, w jaki zajmuje się omawianemi kwartetami, nie jest zawsze jednakowy. Niekiedy są dodane przykłady nutowe, niekiedy ich brak. Analizy dokładnej nie znajdujemy. Są to raczej uwagi bardzo ogólnej, jakby estetycznej treści, z podaniem ilości części danego dzieła, tempa, taktu i t. p. Mamy zatem do czynienia z pewnego rodzaju „przewodnikiem“, w którym niekażda uwaga i niekażde spostrzeżenie ma pretensje do nieomylności lub dokładności. Dla kwartecisty będzie wystarczające, jeśli uzna, że winien zająć się tymi kwestjami, o których Altmann pisze. Już z tego powodu dzieło prof. Altmanna spełni należycie swe zasadnicze zadanie. Możemy je polecić polskiemu kwarteciście.

A .Chybiński

Wilhelm Altmann: Handbuch für Streichquartettspieler. Band III (Streichtrios, Quintette, Oktette — Quarttette, Nachtrag). Berlin 1929. Max Hesses Verlag. 373 stron.

Po napisaniu sprawozdania z dwóch pierwszych tomów pracy Altmanna ukazał się tom III, uwzględniający tria, kwintety, sekstety, oktety i uzupełnienia do dwóch pierwszych tomów, poświęconych kwartetom smyczkowym. Autor zajmuje się w III tomie kwintetem op. 40 Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (zm. 1867) i kwintetem Witolda Maliszewskiego ,op. 3, nadto wzmiankuje o sekstecie Dobrzyńskiego, op. 48, w którym znajdujemy ryzykowny układ: 2 skrzypiec ,altówka, 2 wiolonczele i kontrabas. Kwintet Dobrzyńskiego jest dziełem niewybitnem i stylistycznie niejednolitem (nie brak czynników operowych, zdradzających wpływ Webera). W analizie kwintetu Maliszewskiego wykazuje autor wyłącznie dodatnie cechy inwencji i opracowania, wskazując przy sposobności na wpływ ludowej muzyki rosyjskiej w andante i scherzu, co oczywiście nie uprawnia nikogo do zaliczania znakomitego naszego kompozytora do muzyki rosyjskiej. W dalszych wydaniach pracy Altmanna będziemy mieli zapewne sposobność uwzględnienia innych jeszcze kwartetów, kwintetów i sekstetów polskich, wydanych dawniej lub nowszych czasach. Nie będzie to jednak nigdy całkowity obraz polskiej muzyki kameralnej, której sporo dzieł spoczywa niestety w rękopisach.

A. Chybiński

Andrea della Corte: Antologia della storia della musica. Volume I: Dalla Grecia antica al settecento. Volume II: L'ottocento. G. B. Paravia et C., Torino 1929. 8⁰, 480, 336 stron.

Zwrócić należy uwagę na tytuł tego dzieła: jest to antologja historji muzyki, nie zaś historja muzyki. „Antologiczność“ tej pracy polega na tem, że z wydanych już poprzednio prac wielu autorów, podaje p. della Corte (profesor historji muzyki w Liceo musicale w Turynie i autor kilku prac historycznych) wyjątki ,odnoszące się do historji muzyki każdego okresu lub kwestyj dotyczących danego okresu. Udział samego autora antologji ogranicza się do kilku zaledwie ustępów. Nie można powiedzieć, iżby praca tego rodzaju była zawsze problematyczna. Jest nią jednakże bardzo często. Jeśli redaktor takiej antologji jest wybitnym historykiem muzyki i umie nakreślić plan, który w sposób jednolity wykonałby szereg specjalistów, wówczas tem większej wartości nabiera praca tego typu. Polihistorów w rodzaju Fétisa, Ambrosa lub Riemanna nie posiadamy zbyt wielu: często zaś w ich dziełach — a mamy na myśli zwłaszcza Riemanna — znajmuje nas raczej ich indywidualne stanowisko wobec kwestyj, niż to czegoby należało żądać od (teoretycznie) doskonałego podręcznika historji muzyki w wielkich rozmiarach. Współpraca większego szeregu specjalistów wymaga osobnej organizacji, polegającej na jednolitem postępowaniu według planu, nakreślonego przez wybitną, autory-

tatywną jednostkę. Do takich dzieł wyjątkowych należy w nowszych czasach „Handbuch der Musikgeschichte", wydany przez G. Adlera (1924). Do takich dzieł natomiast nie należy np. Encyklopedja Lavignac'a a tem bardziej jeszcze antologja p. della Corte. Dziwna to mięszanina! Znajdujemy obok siebie prace przestarzałe i najnowsze, bezwartościowe i bardzo wartościowe, jedne są pisane przez muzyków lub muzykologów zawodowych, inne przez literatów i historyków literatury. Obok nazwisk świetnych znajdujemy także inne. Cała książka p. della Corte jest wprawdzie podzielona na pewne grupy prac, uzależnione od następstwa kwestyj historycznych, ale w obrębie każdej grupy panuje luźny związek między pracami do niej należącemi. Jest to istotnie „antologja". Trudno zrozumieć, jaki cel miał redaktor tej antologji. Można jedynie przypuścić, że pracę swą uznał za poboczną lekturę przy nauczaniu rzeczywistej historji muzyki. W antologji znajdujemy jeden ustęp poświęcony muzyce polskiej: tom II, str. 229—237. Tytuł jego brzmi: „La Polonia. Lo sviluppo della musica polacca". Składa się ten ustęp z dwóch części: pierwsza jest przekładem tego ustępu z „La musique polonaise" dra H. Opieńskiego, który odnosi się do muzyki polskiej od początku XVIII do początku XIX wieku, drugi zaś jest fragmentem książki Liszta o Chopinie. Pierwszy ustęp kończy historję muzyki polskiej na Paderewskim. Nowsze natomiast nazwiska spotykamy w artykule W.Niemann'a p. t. La „musica nazionale" e il folklore (str. 300), a właściwie tylko jedno nazwisko: Szymanowskiego. Możemy na tem skończyć nasze sprawozdanie.

A. Chybiński

Walther Vetter: Das frühdeutsche Lied. Ausgewählte Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte und Aesthetik des ein- und mehrstimmigen deutschen Kunstliedes im 17. Jahrhundert. Helios-Verlag, Münster i. W. 1928. 2 tomy, 8°, 350 i 159 stron.

Pracą pod wyżej podanym tytułem zajmujemy się ze względu nie tyle na jej bezsprzeczną wartość naukową, ile ze względu na wpływ polskiej melodyki i rytmiki na pieśń niemiecką (głównie chóralną, lecz także i solową, monodyczną) w I połowie XVII wieku. Wpływy te były niewątpliwe i już w tutułach swych wydawnictw zaznaczyli niemieccy kompozytorowie, że uwzględniają i wyzyskują polskie melodje, w szczególności zaś melodje taneczne. Autor, docent muzykologji na uniwersytecie wrocławskim, wspomina o tym fakcie — zresztą powszechnie znanym — na str. 32, pisząc: „Kompozytorowie, jak Walentyn Haussmann (a później także Henryk Albert) rozpowszechniali wówczas polskie tańce, częściowo oryginalne, częściowo sparodjowane". Temat jego pracy wymagał aby zająć się tylko jednym zbiorem, mianowicie Jana Christeniusa „Newe Weltiche Lieder Teutsche und Polnische Täntze" z r. 1619, zachowanym niestety tylko w części (górny głos). Na czem polega „polskość" owych „polnische Täntze" w odróżnieniu od „teutsche Täntze", tem autor nie zajmuje się. W innem miejscu (str. 32) czyni uwagę, że zachowanie uporczywe identycznej jednostki rytmicznej jest przeciwne duchowi niemieckiemu, natomiast zdaje się być właściwością słowiańską. Pogląd ten jest słuszny. Szkoda, że autor nie wskazuje nam, u których to kompozytorów niemieckich (których dziełami się zajmuje) objawia się ta słowiańska maniera. Coprawda, zupełnie dokładna odpowiedź na te kwestje byłaby możliwa tylko po dokładnem poznaniu wszystkich wydanych w Niemczech pod koniec XVI i w I ćwierci XVII wieku „polskich tańców". Ale już z podanych przez dra Vettera przykładów w I tomie jego pracy i z podanego w jej II tomie wyboru 311 pieśni niemieckich na 1 i więcej głosów możnaby przy nawet niezupełnej znajomości ówczesnych tańców „polskich", wydanych w Niemczech, wywnioskować, kiedy mamy do czynienia z wpływami polskiemi. Wskazuję na przykład 67a, z pieśni Metzgera, którego prototyp melodyczny zawiera zbiór polskich tańców z r. 1622 (Wrocław), którego wybór wydał przedwojenny Kwartalnik muzyczny. Typowo słowiańskim jest przykład 90 (pieśń Christe-

niusa). To samo można powiedzieć o pieśni H. Ch. Haidena (tom II, Nr. 12) i S. Vöckela (t. II, Nr. 77). Przyszłe badania nad wydanemi w Niemczech „polskiemi tańcami" wyjaśnią jeszcze niejedno. Badania te winny wyjść od polskiej muzykologji, która w tym kierunku znaleźć może wdzięczne pole współpracy z muzykologją niemiecką. Ta współpraca została już przed r. 1914 zapoczątkowaną, czego wyrazem jest b. cenna, ale wymagająca już wielu uzupełnień praca dra A. Simonównej: „Die polnischen Elemente in der deutschen Musik bis auf die Zeit der Wiener Klassiker" (1916).

A. Chybiński

K s i ę g a P a m i ą t k o w a Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego i Festivalu Muzyki Polskiej w Poznaniu w maju 1929 roku. Pod redakcją Dr. Henryka Opieńskiego. Nakładem Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych. Poznań, 1929. 8°, 6 + 151 + 37 stron.

Na treść omawianej księgi pamiątkowej składa się prócz komunikatów oficjalnych, informacyj o stowarzyszeniach chóralnych słowiańskich oraz programów koncertów Zjazdu i Festivalu — czternaście prac, dotyczących muzyki współczesnej i kultury chóralnej w Bułgarji, Czechosłowacji, Jugosławji, Polsce i Rosji, a napisanych przez muzycznych pisarzy słowiańskich, jak D. Christow, I. Kamburow, K. B. Jirak, B. Sirola, M. Vukgradovic, S. Osterc, A. Chybiński, H. Opieński, L. Sabanjejew, B. Krawc, P. Szczurowska-Rossincevicova. Jakkolwiek prace te pisane były głównie pod kątem widzenia potrzeb Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego, a więc okolicznościowo, to jednak są one w możności dać nam nietylko obraz — ogólny wprawdzie, lecz naogół dokładny — kultury i twórczości chóralnej Słowian, lecz także ich ogólno-muzycznej twórczości współczesnej sięgający niekiedy w dość odległą przeszłość. Już z tego powodu księga pamiątkowa jest cenną i pożyteczną publikacją. Polski czytelnik dowiaduje się z niej niejednokrotnie o sprawach, o których czy z powodu językowych trudności czy z innych powodów nie wiedział. Znajdujemy w tej cennej księdze prace tak świetne, jak np. artykuł Sabanjejewa, będący poprostu wzorem syntetycznego artykułu. Polecamy więc tę księgę każdemu muzykalnemu czytelnikowi polskiemu, i to nietylko jako księgę pamiątkową wielkiego zdarzenia artystycznego ku uczczeniu naszego dziesięciolecia, ale i jako lekturę pouczającą, ale także jako lekturę miłą i przystępną, a pod względem literackim nieraz wprost świetną. Drobne zastrzeżenia co do korekty i strony ilustracyjnej nie umniejszą jej wartości. Wielką istotnie zasługę poniósł Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych wydając publikację niniejszą. Niejeden krytyk, niejeden muzykolog i niejeden śpiewak będzie się widział zmuszonym zaglądać często do Księgi Pamiątkowej.

A. Chybiński

F e s t s c h r i f t f ü r J o h a n n e s W o l f, zu seinem sechzigsten Guburstage. Herausgegeben von Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Tafeln. Berlin, 1929. Verlag von Martin Breslauer. Fol., IV + 221 stron.

Wspaniała ta publikacja, godna uczcić sześćdziesięciolecie znakomitego paleografa muzycznego i badacza muzyki średniowiecznej, zawiera 31 prac muzykologicznych, pochodzących od uczonych 11 narodowości, ze zrozumiałą przewagą prac niemieckich uczonych. Prace te dotyczą przeważnie dawniejszej muzyki. Wiele z nich należy do historji, mniej zaś do teorji muzyki. Kilka przyczynków dotyczy historji muzyki poza Niemcami. Pomiędzy niemi znajdujemy pracę polskiego pochodzenia, napisaną przez uczenicę J. Wolfa: p. drkę Alicję Simonównę (Warszawa), p. t. Ein Kanon aus Marco Scacchis „Cribrum musicum ad triticum Siferticum". Autorka zajmuje się kanonem Bartłomieja Pękiela, stojącym na początku „Cribrum" Scacchiego i będącym kanonem potrójnym sześciogłosowym. Kanon ten dołącza autorka do swego artykułu, w którym na podstawie prac polskich, w szczególności zaś drukowanej

w „Kwartalniku muzycznym“ pracy X. Dra H. Feichta, podaje szereg szczegółów o kapeli królewskiej i Pękielu. Przy tej sposobności podaje autorka również wzmianki o innych muzykach polskich i obcych i wskazuje na wielkość i znaczenie Pękiela. Zupełnie uznajemy słuszność jej uwag. Czy „Canzoni e Concerti“ A. Jarzębskiego były dla muzyki polskiej w I poł. XVII wieku istotnie „bahnbrechend“ (str. 185), udowodnią to zapewne w najbliższym czasie inne prace polskie. — Do historji muzyki polskiej odnoszą się jeszcze niektóre szczegóły w dwóch innych pracach. Dr. Otto Gombosi, młody a wybitny muzykolog węgierski, zamieszcza pracę p. t. Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa. Już dawniej miałem sposobność wskazać na bardzo żywe stosunki muzyczne między Krakowem a miastami niemieckiemi w b. Węgrzech północnych (Słowaczyzna). Do miast tych należał także Bardjów (Bartfeld, węg. Bártfa). Gombosi zajmuje się muzykaljami fary bardjowskiej, pochodzącemi z XVI i XVII wieku (rękopisy i druki). Na dyskantowym głosie jednego druku z r. 1544 znajdujemy napis: „Krakowski“ (po polsku). Wnosić więc można, że druk ten był w użyciu jakiejś kapeli krakowskiej lub był nabyty dla Bardjowa w Krakowie. W jednym z rękopisów znajdujemy utwór, którego autor jest nazwany „Sebastianus Crocawer“. Nazwisko to jest gwarowem przeinaczeniem nazwiska „Krakauer“; „Cracovitów“ zna wiek XVI kilku, niektórzy byli czynni poza Krakowem (na Węgrzech i w Danji). W innym rękopisie bardjowskim wykazuje Dr. Gombosi utwór, którego autor jest nazwany „Wyerzbon“. Być może, iż mowa tu o polskim nieznanym kompozytorze, żyjącym w XVI wieku. Przy tej sposobności, należy wskazać na prace innego węgierskiego muzykologa, Dra Benedykta Szabolcsi (Budapeszt), który w swych poszukiwaniach w archiwach i biljotekach północno-węgierskich (obecnie słowackich) odkrył sporo polskich tańców w tabulaturach lutniowych. Praca znanego muzykologa szwedzkiego, prof. Dra Tobiasza Norlinda (Stockholm), p. t. Die schwedische Hofkapelle in der Reformationszeit, zajmuje się dworską kapelą stockholmską w XVI wieku, w której lutniści i skrzypkowie w początkach istnienia kapeli byli pochodzenia polskiego. Skrzypków („fediare“) nazywano poprostu Polakami („Polacker“). Niewszyscy zapewne byli narodowości polskiej, jakby dowodziły ich nazwiska. Ale Polakami byli niewątpliwie tacy, jak „Claus z Krakowa“, „Albrecht z Poznania“. W II połowie XVI wieku zajmują ich miejsce Włosi. Nie brak jednakże i Polaków. Puzonistą był Andrzej Pawłowski. Autor informuje nas również, że Zygmunt III, zostawszy królem polskim, zabrał z sobą najlepszych kapelistów do Polski i zostawił w Szwecji „z pewnością nienajlepszych“. Oczywiście stosunki muzyczne między Polską i Szwecją przetrwały do czasów późniejszych, jak to zresztą sam autor wykazał w innych pracach. — Publikacja, którą się zajmujemy, jest pełna wartościowych prac. Odda także historykom muzyki polskiej wielkie usługi. Zewnętrzna strona przedstawia się bardzo pięknie. Zdobi ją wyborny portret Prof. Wolfa, który wykształcił kilku polskich muzykologów. Wydano ją w 325 numerowanych egzemplarzach.

A. Chybiński

Robert Lachmann: Musik des Orients. Wrocław, 1929. Ferdinand Hirt. 8⁰, 136 stron (12 rycin i 14 przykładów nutowych).

Mała, lecz bardzo treściwa książeczka Lachmann'a, jednego z najwybitniejszych niemieckich etnologów muzycznych, sumuje dotychczasowe badania nad muzyką orjentalną, rozpoczęte na podłożu ściśle naukowem przez A. J. Ellisa (1885), a prowadzone przez tak znakomitych uczonych, jak Stumpf, Abraham, Hornbostel, Lachmann, E. Fischer, Sachs, Idelsohn i innych. Przez muzykę orjentalną rozumie autor muzykę Azji wschodniej (Chiny i Japonja), Indji wschodnich z archipelagiem indyjskim, Indji „właściwych“ oraz muzykę narodów należących do kultury arabsko-islamickiej, mieszkających od Persji po Marokko. Mowa zatem o muzyce narodów posiadających wysoką swoistą kulturę, nie

zaś o ludach prymitywnych. Autor zestawia wszystkie, dające się w obecnym stanie badań stwierdzić, wspólne cechy muzyki narodów orjentalnych, różniące ją od muzyki zachodniej (europejskiej). Przedstawiwszy zaś ogólnie, lecz dokładnie właściwości systemów tonalnych (w śpiewie i muzyce instrumentalnej), gamy użytkowe, melodyczne typy (zwłaszcza słynne: raga i maqam), rytmikę (wolną i stałą), wielogłosowość orjentalną, daje nam pogląd na kult muzyki i pojęcia muzyczne u narodów, któremi się zajmuje. Przy każdej sposobności precyzuje autor zasadnicze różnice pomiędzy muzyką wschodnią a zachodnią, oraz między orjentalną a prymitywną. Są to różnice istotne, zasadnicze, z nich zaś najważniejszą jest ta, że muzyka europejska jest muzyką o charakterze rozwojowym, ewolucyjnym, gdy tymczasem muzyka orjentalna przestrzega ściśle tradycyj i nie „rozwija się", nie szuka nowych środków osobistego wyrazu, nowej techniki kompozytorskiej. Wszelkie środki muzyczne są na wschodzie ustalone i niezmienne. Doskonale orjentującą pracę Lachmanna można polecić każdemu, kto pragnie poinformować się ogólnie lecz gruntownie o muzyce orjentalnej, zanim przystąpi do poznania prac specjalnych, częstokroć nieodrazu zrozumiałych i przystępnych.

A. Chybiński

Karl Gustav Fellerer: Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1929. 12⁰, 104 strony.

Należy już na wstępie zaznaczyć, iż literatura historji muzyki kościelnej (i nie tylko kościelnej) posiada bardzo niewiele prac, któreby można uznać bez zastrzeżeń za tak bardzo szczęśliwie ujętą syntezę, jaką jest praca K. G. Fellerera. Jego mała książeczka posiada bardzo wielką treść, na którą nie składają się ani życiorysy, ani daty, ani nazwy i tytuły. Jest to historja muzyki kościelnej, nie muzyków, tworzących dzieła muzyki kościelnej. Autor, uczeń muzykologicznej szkoły monachijskiej (A. Sandberger) i berlińskiej (Abert, Wolf, Sachs), obecnie docent uniwersytetu w Monasterze (Münster), należy już obecnie do najwybitniejszych znawców katolickiej muzyki kościelnej, zwłaszcza XVII i XVIII wieku, zajmując się przedewszystkiem tym okresem historji muzyki kościelnej, który jest najmniej dotychczas zbadany (od czasów Palestriny do połowy XVIII wieku). Opanowanie problemów sięgających w głąb istoty rzeczy jest u niego bardzo wybitne. Zdolność do syntezy jest niewątpliwa. Z jego małej książeczki może niejeden nauczyć się więcej, niż z obszernych dzieł. Oczywiście jego compedium wymaga pewnego przygotowania. Nie jest ono pracą zupełnie popularną ani też nie jest pracą wstępną, od której się zaczyna studjum historji muzyki kościelnej. Z pomocą jednakże szkicu Fellerera może każdy uporządkować swe wiadomości z tej dziedziny i ująć je w całość organiczną, nie ulatniającą się tak łatwo z pamięci. Mimo, że nie jest to praca napisana dla laików i początkujących, to jednak język i styl autora odznacza się jasnością i prostotą wykładu. To jest jedna z największych zalet tej pracy, podającej bardzo skondensowaną treść w formie przejrzystej. Najgoręcej polecamy ją każdemu, kto interesuje się historycznemi problemami muzyki kościelnej katolickiej.

A. Chybiński

Darius Milhaud: Études. (La Musique moderne, sous la direction de André Coeroy, III). Éditions Claude Aveline, Paryż, 1927. Str. 104.

Studja dla tego przedewszystkiem są interesujące, że autor, jeden z wybitnych kompozytorów Francji współczesnej, daje w nich wyraz bezpośredni swym wrażeniom, mającym źródło w rozmaitych aktualnych sprawach życia muzycznego francuskiego. Ogólniejsze znaczenie wśród 14 krótkich artykułów, składających się na treść książki, mają artykuły: „Muzyka francuska od czasów wielkiej wojny", „Dążenie niektórych młodych muzyków francuskich", „Rozwój jazzu" — inne, jak np. wspomnienia Milhaud'a o jego współpracy z Claudel'em, wspomnienie o Gabrjelu Fau-

rê, o śmierci Erika Satie i i. noszą charakter subjektywnych wrażeń i przeżyć.

Najbardziej zajmujące z powodu swego trafnego, objektywnego ujęcia jest pierwsze studjum o muzyce francuskiej powojennej. Autor zaprzecza w niem wogóle możliwości rewolucji w muzyce, twierdząc, że każde dzieło muzyki współczesnej, choćby napozór najbardziej „rewolucyjne", opiera się na tradycji, jest konsekwencją przeszłości, i otwiera logicznie drogę rozwoju przyszłości; każde jest tylko ogniwem jednego, potężnego łańcucha rozwojowego. I jakkolwiek możliwe są zawsze w zależności od wpływów zewnętrznych rozmaite, silniejsze lub słabsze odchylenia od drogi naturalnego rozwoju, to jednak zawsze rozwój taki istnieje, będąc wyrazem odrębności narodowej i rasowej. W muzyce francuskiej — wyrazem tej tradycji są dla Milhaud'a: Couperin, Rameau, Berlioz, Chabrier, Bizet, Debussy, Fauré, Satie; na tej tradycji opiera się wytwórczość nawet i najmłodszych kompozytorów, jak Auric, Poulenc i inni.

Przechodząc do spraw sobie bliskich, wspomina Milhaud powstałą w r. 1919 t. zw. „Groupe de Six", do której zaliczono obok Erika Satie i Milhaud'a — Honeggera. Aurica, Poulenca i Germaine Tailleferre. Poszczególnym kompozytorom poświęca Milhaud krótkie a doskonałe charakterystyki, zwłaszcza Erikowi Satie, do którego powraca jeszcze w osobnym artykule „La mort d'Erik Satie", podobnie jak do Poulenca w szkicu „Francis Poulenc et Les Biches".

W dalszym ciągu omawia Milhaud wpływ i znaczenie, jakie dla muzycznej twórczości współczesnej francuskiej miał jazz, w r. 1918 przeniesiony do Paryża. „Parade" Erika Satie, „Adieu New-York" Aurica, „Création du monde" Milhauda, „Sonatine syncopée" i „Blues" Wiénera i wiele innych są tego wpływu wyrazem. Wspomina również Milhaud inne wpływy zewnętrzne, przedewszystkiem muzyki rosyjskiej (Mussorgski, Strawiński). Z pośród najmłodszych kompozytorów najbardziej zajmuje Milhauda Henri Sauguet, w którego twórczości dopatruje się wyraźnych wpływów Chopina. Krótka charakterystyka tego kompozytora stanowi zamknięcie uwag o współczesnej muzyce francuskiej stwierdzeniem, że mimo kolejnych wpływów: Niemiec, Rosji i Ameryki — pozostaje ona wierna tradycji, jest prawdziwie „francuską muzyką Francji".

Ostatni artykuł zbioru, o dążnościach kilku młodych muzyków francuskich, jest jakby dalszym ciągiem pierwszego. Powtarza nawet całe ustępy tamtego artykułu, tak odnoszące się do Erika Satie, jak do Saugueta i znaczenia jazzu dla rozwoju muzyki francuskiej. Najmłodszych kompozytorów, jak: Jacob, Caby, Dautun. Letac, traktuje Milhaud — możnaby powiedzieć — „wyczekująco". Powtarza i tu, jak w innem także miejscu swych szkiców, za Erikiem Satie: „Il faut faire crédit à la jeunesse...". Czy ci młodzi stworzą nowy okres muzyki francuskiej? Przyszłość pokaże, i to może rychlej, niż się tego spodziewamy — kończy Milhaud swe uwagi.

Reszta szkiców w barwnym, kalejdoskopowym obrazie przedstawia wspomnienia autora z przeżytych „zdarzeń" muzycznych Paryża (np. A propos de „Parade" au Concert, Une semaine à Paris au printemps de 1923), a także rozmaite zjawiska współczesnej muzyki; Milhaud umie mówić objektywnie i o marjonetkowym teatrze, i o muzyce w interpretacji klownów cyrkowych, a nawet i o pile, jako o instrumencie muzyki artystycznej. W całości — są to wrażenia i uwagi „pełnego" artysty współczesnego, który wobec żadnego przejawu życia sztuki nie pozostaje obojętnym, a wobec wszystkich potrafi zdobyć się na wolne od uprzedzeń i zupełnie bezstronne stanowisko.

B. Wójcikówna

Lionel L a n d r y: La sensibilité musicale, ses éléments, sa formation. Paryż, 1927, 8⁰, 212 stron.

Wartość tej książki polega nie tyle na wynikach pozytywnych badań, ile na jasno sprecyzowanym punkcie widzenia współczesnej psychologji muzycznej. Landry nie jest wprawdzie pierwszym, który

odrzuca stanowisko fizjologa, uznawane do niedawna jeszcze prawie wyłącznie w estetyce muzycznej. Od czasu ukazania się zasadniczego dzieła Karola Stumpfa („Tonpsychologie“, 2 tomy, 1883, 1890), wiadomem było powszechnie, że teorja Helmholtza ,biorąca za podstawę zjawisko tonów „harmonicznych“ w psychologji jest niewystarczająca i nie ma wogóle widoków wyjaśnienia estetycznego znaczenia konsonansu i dyssonansu nawet, a tem mniej problemów melodyki i t. p. Mimo to jednak w teorji harmonji przodowała teorja tonów harmonicznych jeszcze przez czas dłuższy — dowód oczywisty, że nie zdobyto się na ostateczne jej zarzucenie w estetyce. Landry zaznacza wyraźnie, że w badaniach swych wyklucza dane akustyczne i fizjologiczne jako podstawę. Punktem wyjścia jest dla niego stwierdzony eksperymentalnie fakt pozytywnego działania dźwięku na nasze ośrodki nerwowe, a muzyka jest sztuką podtrzymania tego pierwszego, dodatniego wrażenia najrozmaitszemi środkami, nierzadko obcemi prawom akustyki.

W pierwszej części swej książki zajmuje się autor analizą czynników objektywnych, składających się w najróżniejszych swych komplikacjach na istotę wrażenia muzycznego. Czynnikami tymi są w znaczeniu najelementarniejszem dla autora tylko rytm i melodja, harmonja ma według niego znaczenie tylko wtórne, jako dająca się wytłumaczyć z jednej strony chwilową formą splotu kontrapunktycznego (a więc pochodna od melodji), z drugiej zaś strony jako znajdująca wytłumaczenie dostateczne w elemencie barwy dźwiękowej. Twierdzenie to, jako oparte na zbyt jednostronnych założeniach, daje obszerne pole do dyskusji. Sformułowane wyłącznie sub specie muzyki współczesnej z jej tendencjami ekspresjonistycznemi i impresjonistycznemi, nie daje wytłumaczenia całego szeregu zjawisk harmonicznych, choćby tylko np. z zakresu muzyki klasycznej, gdzie akord nie jest ani wypadkową samodzielnego biegu kilku różnych melodyj, ani elementem barwy.

Rytm uważa Landry za czynnik niższy jakościowo od melodji z punktu widzenia estetycznego. Każde dzieło muzyczne jest według niego konfliktem między rozmaitością ekspresji melodycznej a monotonją automatyzmu rytmicznego. Wobec tego czysto negatywnego znaczenia rytmu, niewiadomo czy i gdzie znajdzie autor w swej estetyce miejsce na kompozycje, których najbardziej elementarnym czynnikiem działania będzie właśnie rytm, jak choćby w dziełach Strawińskiego z epoki „Petruszki“ lub w skomplikowanej polirytmji muzyki murzyńskiej?

Omawiając szeroko genezę skali poddaje Landry ocenie krytycznej wszystkie istniejące dotąd teorje, dochodząc do wniosku, że nie zdaje się nic na to wskazywać, jakoby istniała jakaś skala naturalna. Prymitywne stadjum rozwoju muzyki przed pojawieniem się instrumentów nie posiadało wogóle interwałów uporządkowanych w skalę, ale tylko pewne ogólne stosunki wysokości tonów. W zasadzie jest to jednak stanowisko wspólne z większością badaczy muzyki prymitywnej, którzy tylko dla większej zrozumiałości posługują się pojęciem interwału i skali u prymitywów, mocno różnem od pojęcia, sprecyzowanego z biegiem wieków w muzyce europejskiej. Ważne jest natomiast rozróżnienie pojęcia konsonansu i dyssonansu ze stanowiska akustycznego i muzycznego, które się bynajmniej nie pokrywają.

Dzieło muzyczne uważa autor za czyn artystycznej świadomości zbiorowej, w której partycypują: autor, odtwórca i publiczność, z drugiej znów strony za nierozerwalnie złączone z całym szeregiem innych czynności artystycznych, przedewszystkiem sztuki gestu i słowa. Można się zgodzić na przyjęcie dla tych czynności wspólnego źródła w pewnego rodzaju stanie emocjonalnym; natomiast nie można tego twierdzenia posuwać tak daleko, jak tego chce autor, który przyjmuje i nadal pewną nierozerwalność tego zjawiska i według którego słuchanie i przeżywanie każdego dzieła muzycznego jest kompletowaniem w wyobraźni poprzedniej całości, podobnie jak to się dzieje przy oglądaniu fragmentu rzeźby antycznej. Łącznie z tą ostatnią tezą

przypisuje autor zbyt wielki wpływ czynnikom pozamuzycznym na kształtowanie się form muzycznych. Te ostatnie mogą im w pewnych specjalnych wypadkach zawdzięczać swe powstanie, dalszy ich rozwój dokonywa się jednak w myśl specyficznych praw i specyficznej logiki, rządzących w świecie zjawisk muzycznych.

Dłuższy ustęp, poświęcony roli podświadomości w percepcji wrażenia muzycznego, zasługuje na uwagę, jako mało dotąd uwzględniona a niewątpliwie ważna strona zagadnienia. Na zakończenie proponuje autor połączenie formalistycznego i aformalistycznego stanowiska, z których każde, wzięte oddzielnie, niezdolne jest dać wytłumaczenie wrażenia muzycznego.

Dr. St. Łobaczewska

John B. Mc Ewen: Tempo Rubato or Time-Variation in Musical Perfomance (Tempo rubato czyli warjacja czasowa w wykonaniu muzycznem). Oxford University Press, Londyn, 1928. Str. 48.

Autor wychodzi z założenia, że najważniejszymi czynnikami artystycznego wykonania muzyki są: 1) warjacja tonu (tone-variation) i 2) warjacja czasu (time-variation). Nowożytna muzyka wymaga bowiem nietylko stopniowania i kontrastowania tonu pod względem ilościowym i jakościowym, lecz także warjacji wartości czasowych tonu. Te właśnie warjacje stanowią t. zw. tempo rubato.

Na tempo rubato pierwszy zwrócił uwagę Tosi (1650—1730), po nim K. F. E. Bach. W klasycznej muzyce fortepianowej zmiany wartości czasowych możliwe były tylko w głosie, prowadzącym melodję (w prawej ręce), akompanjament zachowywał ściśle podział czasu. Zasadę tę usiłował zachować także i Chopin, czego dowodem takie powiedzenie, jak: „Prawa ręka może odbiegać od przyjętego podziału, lewa musi go zachowywać". To tradycją uświęcone pojmowanie tempo rubato jest jednak zdaniem Mc Ewena — złudzeniem. Praktyka bowiem wykazuje, że zmiany wartości czasowych nie dotyczą samego tylko głosu melodji, lecz całej kompozycji: ulega im również i akompanjament.

Według określenia Grovego (Dictionary) tempo rubato polega na tem, że co się dodało z początku taktu, musi odjąć się na końcu, i naodwrót; jest więc tempo rubato wahaniem się między rallentando i accelerando z zachowaniem podziału metrycznego (taktu). Podobnie rzecz określa Taylor (Technique and Expression in Pianoforte-Playing). Zachowanie stałego podziału było zasadą niewzruszoną dawnego pojmowania tempo rubato. Hołdował jej także i Mc Ewen w swej książce z r. 1912: The Thought in Music.

Praktyka wykonawcza, uwarunkowana względami muzycznemi i psychologicznemi, nie idzie jednak w parze z tą teorją. Wykazuje Mc Ewen niezgodność ich przy pomocy wałków do t. zw. muzyki mechanicznej, nagranych przez wybitnych wykonawców. Zagadnienie zaś tempo rubato formułuje w dwu pytaniach: 1) czy przy melodji w tempo rubato zachowują wykonawcy w akompanjamencie ściśle przepisane metrum? 2) czy stosując tempo rubato, tak je rozkładają, że fraza wykonana w tempo rubato, ma w całości tę samą wartość czasową, jaką miałaby, gdyby była wykonana bez tempo rubato?

Jako przykłady na których dokonał Mc Ewen badania wałków, obrał on Nokturn Fis-dur Chopina, nagrany przez Pachmana, i Sonatę cis moll (księżycową) Beethovena, nagraną przez Teresę Careno. W obu tych kompozycjach akompanjament jest rytmicznie jednostajny. Znaki na wałku wykazują wahania i długości trwania nietylko tonów melodji, lecz także tonów akompanjamentu. Sprowadzone do miary milimetrowej, różnice trwania poszczególnych taktów wahają się z Nokturnie Chopina w granicach 23 mm — 53 mm, w Sonacie Beethovena — w granicach 12 mm — 19 mm. Wahania te są miarą warjacji czasowej.

Odpowiedź na pytanie pierwsze: czy w akompanjamencie zachowana zostaje niezmienna miara czasowa przy wykonywaniu melodji w tempo rubato — wypada zatem negatywnie. Dla ilustracji drugiego pyta-

nia: czy stosując tempo rubato, tak się je rozkłada, że fraza melodyczna w całości ma tę samą wartość czasową, co przy wykonaniu jej bez tempo rubato — bada i porównuje Mc Ewen Preludjum Des-dur Chopina, nagrane przez Busoniego i przez Pachmana.

Diagramy, sporządzone na podstawie wałków, nagranych przez obu tych pianistów, wykazują również, że i ta druga „zasada" w praktyce nie ma znaczenia. Dowodzi tego Mc Ewen w rozdziale następnym swej rozprawy, badając miarę bezwzględną czasu i względną jego ocenę. Rozpatruje następnie eksperymenty, uzasadniające prawdziwość twierdzenia, że absolutnie równego podziału czasowego niema i być nie może w muzyce, wykonywanej przez człowieka. Wielkość wahań zależy od temperamentu i indywidualności wykonawców.

W wykonaniu artystycznem wahania wartości czasowych istnieją zawsze, lecz są i muszą być niewymierne: nie dadzą się zanotować znakami rytmicznemi. Gdyby były wymierne i dały się zanotować, wygląd frazy w tempo rubato byłby zupełnie inny, kompozytor mógłby napisać ją inaczej, nie posługując się ogólnikową wskazówką „tempo rubato". Warjacja czasowa jest koniecznym warunkiem artystycznej interpretacji muzyki; niemal zawsze jest ona nietylko pożądana, ale wprost nieodzowna.

Definicję tempo rubato, jako dokładnej równowagi między „dodaniem a odjęciem" (jeśli jedne tony otrzymały dłuższą wartość czasową, to drugim musi się ją skrócić) odpiera Mc Ewen złośliwem porównaniem do... legendarnego smoka: tempo rubato tak określone jest wytworem wyobraźni, nie istniejącym realnie.

Przyjmując założenia i interpretację Mc Ewena, możnaby w rezultacie określić tempo rubato jako zjawisko zmian wartości czasowych, zupełnie analogiczne do zmian wartości dynamicznych tonu, forte-piano, wraz z olbrzymią skalą odcieni, nie dających się zanotować znakami notacji, a mimo to koniecznych w artystycznej interpretacji muzyki. *B. Wójcikówna*

Dr. Boris Bruck: Wandlungen des Begriffs Tempo rubato. P. Funk, Berlin, 1928 (?). Str. VIII + 60.

Niezależnie od rozprawy Mc Ewena a prawie równocześnie z nią wydana praca Brucka formułuje i bada zagadnienie tempo rubato inaczej; w ostatecznym wszakże rezultacie definicja Brucka zbliżona jest do wyników Mc Ewena.

Bruck wyróżnia przedewszystkiem trzy rodzaje tempo rubato: 1) jako swobodę interpretacji ilościowej rytmu (rhythmische Quantität), 2) jako swobodę interpretacji jakościowej rytmu (rhythmische Qualität), 3) jako swobodę w zachowaniu miary czasowej (tempo).

Te trzy pojęcia tempo rubato przedstawia Bruck kolejno w ich rozwoju historycznym, tak w praktyce, jak w teorji muzycznej, i poddaje rozmaite poglądy krytyce. W rezultacie swych rozważań ustala definicję tempo rubato w brzmieniu: „Tempo rubato jest świadomem, lecz w istocie swej i sile kierowanem przez podświadome impulsy odstępowaniem od równomierności taktu lub tempa lub od obu równocześnie".

B. Wójcikówna

Waldemar Woehl: Melodielehre. (Musikpädagogische Bibliothek herausgegeben von Leo Kestenberg, Heft 3). — Quelle & Meyer, Lipsk, 1929. Str. VIII + 36.

Ostatnie lata wykazują wzmożenie zainteresowania dla zagadnień melodyki, zaniedbanej dotychczas w porównaniu np. z harmoniką lub rytmiką. Wyrazem tego jest również i nauka Woehla o melodji. Treścią jej są wskazówki do słuchania muzyki, jako „ruchu, stawania się, napięć, życia, siły", a nie „sumy tonów, materjału muzycznego". Staje więc autor jej na stanowisku, reprezentowanem w nauce niemieckiej przez Kurtha, Mersmanna i in., będących wyrazicielami „kinetycznej teorji melodji", w przeciwieństwie do dawnego „statycznego" jej pojmowania. Po uwagach wstępnych o podstawach świadomego słuchania muzyki i o procesie rozwoju muzycznego, podaje Woehl rozdział o skali

(gamie), następnie o dyminicji i jej środkach technicznych (t. zw. nuty przejściowe, poboczne, przetrzymane), wreszcie o współdziałaniu melodji i harmonji. Wszystkie te rozdziały służą jako przygotowanie do analizy melodji z jednej strony, z drugiej — do ćwiczeń w samodzielnej świadomej pracy w zakresie melodyki, tak zaniedbanej w elementarnem nauczaniu w przeciwieństwie np. do harmonji. Uwagi i wskazówki do ćwiczeń ilustrowane są przykładami nutowemi.

B. Wójcikówna

Hermann Erpf: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Verlag von Breitkopf u. Härtel. Lipsk 1927. 8⁰, 235 stron.

Wśród dzisiejszej literatury z zakresu teorji harmonji praca Erpfa (ucznia H. Riemanna) zajmuje jedno z pierwszych miejsc. Autor nie ujmuje swych badań w zamknięty system — byłoby to zresztą jeszcze niemożliwe w odniesieniu do najnowszej muzyki — ale ograniczając się do metody wyłącznie opisowej, usiłuje ująć naukowo najbardziej charakterystyczne zjawiska współczesnej harmonji i równocześnie naświetlić je historycznie w stosunku do zjawisk okresu poprzedniego. Okresem tym, jako w rozwoju swym zamkniętym i posiadającym odpowiednik teoretyczny w funkcyjnej harmonice Riemanna, jest dla Erpfa okres klasyków wiedeńskich, zakończony twórczością Beethovena. Jego harmoniczne zasady ostatecznie działają według Erpfa nawet w harmonice współczesnej, jako z nich wydedukowanej lub choćby stającej do nich w świadomym kontraście. Trudno zgodzić się na to twierdzenie w całej rozciągłości. W zależności od harmonicznego sposobu pisania pozostaje dziś co najwyżej proces słuchania przeciętnego słuchacza. Praktyka muzyczna wyszła już dość dawno poza jego granice, jak tego dowodzą zjawiska tak zasadnicze, jak choćby tylko możliwość przyjęcia skali dwunastopółtonowej lub przyjęcie zasady kwartowej budowy akordów.

Zgodnie z przyjętem powyżej założeniem przyjmuje Erpf za podstawę analizy system Riemannowski, rozszerzając go w miarę potrzeby i wprowadzając odpowiednie zmiany w znakowaniu. Rozszerzenie to dotyczy przedewszystkiem traktowania pojęć „tonacji" i „tonalności", różnych w epoce romantycznej od sposobu ich traktowania przez klasyków, i odbiegającego odeń z biegiem czasu coraz dalej. Na podobnych zasadach próbował już rozszerzenia Riemannowskich praw pokrewieństwa tonalnego również H. Grabner (uczeń M. Regera) w swej pracy „Die Funktionstheorie Hugo Riemann's" (Monachjum 1923). Różnica jednak leży w tem, że Erpf nie ogranicza się do przyjęcia zasady choćby najbardziej nawet rozszerzonej „tonalności" klasycznej, ale konstatuje możliwość a f u n k c y j n e g o łączenia dźwięków. Nie jest ono już wówczas „łączeniem" w ścisłem tego słowa znaczeniu, ile raczej szeregowaniem, w którem trudno dopatrzeć się pewnej jednolitej zasady: każdy prawie krok jest tu wysoce indywidualny, przyczem akordy afunkcyjne mogą występować większemi partjami lub też tylko jako krótsze epizody większych partyj traktowanych funkcyjnie. Charakterystyką tych akordów jest według Erpfa fakt, że złożone są z pojedyńczych tonów równowartościowych ze względu na swą rolę jako składniki całości, a więc mogących dowolnie zmieniać swe miejsce w akordzie i rozłożonych interwałach symetrycznych (samych małych lub samych wielkich tercjach, wielkich i małych sekundach, kwartach czystych lub zwiększonych). Jak z jednej strony znajdujemy w tem twierdzeniu skonstatowanie zjawisk o wiele ogólniejszej natury, tak z drugiej nie jest ono dostatecznie umotywowane nawet w odniesieniu do akordów afunkcyjnych, występujących w partjach epizodycznych. Zauważyć też należy, że nawet i w tym wypadku sama definicja Erpfa jest za ciasna; wystarczy bowiem wziąć do ręki utwór jakiegokolwiek kompozytora z doby powagnerowskiej, by się przekonać, że oprócz akordów symetrycznych zdarzają się, może nawet częściej, akordy niesymetrycz-

ne, o budowie przejętej z muzyki funkcyjnej, choć traktowane afunkcyjnie. Zdaje się, że wobec faktu, że większość harmoniki pobeethovenowskiej jest jeszcze nieopracowana, trudno jest postawić pod tym względem jakieś zasady ogólnoobowiązujące. Natomiast ogromną zasługą książki Erpfa jest, że ona pierwsza zwróciła uwagę na tego rodzaju zjawiska. Przed Erpfem wspomina o nich tylko mimochodem Eaglefield Hull i to wyłącznie jako o środku stylistycznym impresjonistów muzycznych. Ten ostatni uwzględnia też w ogólnych zarysach fakt podporządkowania tych zjawisk elementom natury formalnej, niezmiernie ważny w nowszej harmonice, o czem Erpf wcale nie wspomina.

Niewystarczająco też jest potraktowany u Erpfa rozdział dotyczący morfologji dźwięku. Ogranicza się on tylko do stwierdzenia, że teorja Helmholtza, uzależniająca budowę akordu od t. zw. tonów harmonicznych, jest przestarzałą w obliczu zjawisk nowszej harmoniki; nie daje na jej miejsce nic nowego. Natomiast do najważniejszych dalszych dla badacza nowszej harmonji ustępów należą te, w których autor zajmuje się kwestją politonalności i rozszerzonem pojęciem tonalności i sekwencji. Nie ulega kwestji, że autor nie wyczerpał tu wszystkich możliwości i nie dla wszystkich znalazł uzasadnienie, ale jego trwałą zasługą pozostanie sam fakt zwrócenia uwagi na niektóre z najbardziej charakterystycznych, oraz ściśle objektywny punkt widzenia i ton naukowy, towarzyszący wszystkim jego wywodom.

St. Łobaczewska

Zygmunt N o s k o w s k i: Kontrapunkt. Wykład praktyczny. Nowe wydanie przejrzał i uzupełnił Ludomir R ó ż y c k i. Nakład Gebethnera i Wolffa. Warszawa b. r. (1928), 8° 195 stron.

Podręcznik Noskowskiego jest wprawdzie jedynym dotąd polskim podręcznikiem do nauki kontrapunktu, kanonu i fugi, jednakże stan nauczania tej wiedzy w Polsce znajduje się już na daleko wyższym szczeblu i jest daleko gruntowniejszy i obszerniejszy, aniżeli to ma miejsce w podręczniku Noskowskiego. Co więcej— stan nauczania kontrapunktu w Polsce osiągnął już dawniej poważną wysokość, do której nie dosięga nawet drugie wydanie pracy Noskowskiego, która już w czasie swego I wydania (1906) nie mogła rywalizować z żadnym klasycznym, nowszym podręcznikiem (np. Busslera, Draesekego, Riemanna, Tanejewa, Prouta i t. p.). Nie będziemy tu wschodzili w powody tego stanu rzeczy, ponieważ każdy rzeczywiście kompetentny nauczyciel kontrapunktu w Polsce zdaje sobie dokładnie sprawę z tego, co w podręczniku Noskowskiego jest dobre, co problematyczne, a co wadliwe. Dotyczy to zarówno systemu i wykładu podręcznika, jak i przykładów nutowych. Wydanie II winnoby usunąć szereg ujemnych właściwości tej pracy. Równałoby się to jednak zupełnemu przerobieniu i faktycznemu „uzupełnieniu“ podręcznika, który przestałby być pracą Noskowskiego, zwłaszcza wtedy, gdyby tego dokonał jakiś „urodzony polifonista“ i wytrawny, choć niekoniecznie długoletni pedagog kompozycji. Oczywiście z każdego podręcznika można się nauczyć czegoś, niekiedy nawet sporo, ale z jednej strony podręcznik podręcznikowi niezawsze jest równy, z drugiej zaś strony pedagogika czyni postępy, których nie można uznawać za zbyteczne. Mam do zarzucenia II wydaniu pracy Noskowskiego to, że pomiędzy treścią przedmowy Różyckiego i jego dodanem „uzupełnieniem“, a treścią właściwego podręcznika, którego autorem jest Noskowski, panuje rozdźwięk. Są to dwa światy, które dzieli przepaść, i to wielka. Uczeń, który opiera się na materjale pedagogicznym Noskowskiego, napotyka na ustawicznie niemal kontrowersje, gdy czyni wgląd w podany przez Różyckiego materjał, zaczerpnięty z dzieł Bacha. W głowie ucznia powstać musi chaos pojęciowy, który z trudem może opanować mocna ręka dobrego nauczyciela kontrapunktu, przedewszystkiem zaś nauczyciel zmuszony jest stworzyć pomiędzy materjałem danym przez podręcznik Noskowskiego a uzupełnieniem Różyckiego pomost, którego II

wydanie nie zawiera, jakkolwiek zawierać powinno. Właściwie pomost ten już w pracy samego Noskowskiego winien był się znajdować przed rozdziałem o fudze, a treścią tego „pomostu" winna była być kwestja chromatyki i kontrapunktu swobodnego, wypracowana obszerniej i wszechstronniej, ponieważ treścią podręcznika Noskowskiego jest wyłącznie kontrapunkt oparty na djatonice. — To, co w II wydaniu pracy Noskowskiego pochodzi od Różyckiego, posiada treść, odnoszącą się nie do spraw techniki kontrapunktycznej, lecz do zakresu pedagogiki. estetyki i historji muzyki. Nie mam zamiaru dyskutować z wydawcą o jego poglądach historycznych. Niektóre ustępy zupełnie nie należą do kwestyj, które zwykły mieć miejsce w podręczniku kontrapunktu i fugi. Tu należy np. ustęp o sonacie (str. 169). Nie możemy jednak odmówić sobie kilku uwag odnośnie do przedmowy Różyckiego. Musimy nawet zacząć od pewnego rodzaju sprostowania. Na str. 5 wypowiada autor II wydania następujący pogląd: „Cały szereg późniejszych (t. j. napisanych po Fuxie) dzieł z dziedziny kontrapunktu, jako to prace Richtera, Albrechtsbergera, Cherubiniego, Dehna, Bellermana, Jadassohna, Draesekego, Riemana i innych, opierają się na teorji Fuxa". Pozwolimy sobie być w zgodzie z faktycznym stanem rzeczy i wskazać na powszechnie znany fakt, iż systemy Richtera, Jadassohna, Draesekego a przedewszystkiem właśnie Riemanna stanowią wielką i zasadniczą antytezę systemu Fuxa, tak wielką i tak niekiedy zasadniczą, iż trudno o większą i bardziej zasadniczą, choćby ze względu na kwestję stosunku harmonji do kontrapuktu. Jeśliby zaś chodziło o samego Noskowskiego, to autor II wydania jego pracy musiałby go umieścić tem więcej właśnie w szeregu nazwisk, które wymienia na 5 stronie. Poglądy, jakie Różycki wypowiada w przedmowie do II wydania, są antytezą systemu i kierunku pracy Noskowskiego, który w zakresie nauki o gatunkach posługuje się melodjami stałemi (cantus firmus), gdy tymczasem przedmówca II wydania zapewnia ucznia na str. 6, że cantus firmus „tworzy negatywny moment w twórczej strukturze". Dziwnie cokolwiek brzmi treść następującego zdania: „Dla uczni mniej zdolnych system gatunków może być pożyteczny, i dopiero nauczyciel według zdolności ucznia może naukę kontrapunktu ścisłego i gatunków odpowiednio skrócić i przejść do kontrapunktu swobodnego" (str. 6). Pomijając już fakt, że podręcznik, do którego Różycki napisał przedmowę nie zawiera koniecznych ustępów o kontrapunkcie swobodnym (prócz kilku jakby przemyconych szczegółów), jesteśmy zdania, że k a ż d y uczeń winien przejść naukę ścisłego kontrapunktu i gatunków Zdolny uczeń szybciej je opanuje i szybciej wyzwoli się z pewnych nieodzownych przy nauce schematów, zapewniających mu jednak swobodę ruchów i radzenie sobie w trudniejszych sytuacjach. Autor II wydania powołuje się często na twórczość Bacha — i to zupełnie słusznie. My ze swej strony wskażemy na niesłychaną sumienność, z jaką Bach uczył swych uczniów w zakresie gatunków. Wielkiej szkody im zapewne nie wyrządził. Do dyskusji nadaje się również ostatnie zdanie przedmowy: „Tej logiki myślenia muzycznego, tej umiejętności stworzenia sobie całokształtu rozwoju myśli muzycznej, może nas nauczyć nie suche, mechaniczne pisanie kontrapunktu i fugi, ale objęcie istoty twórczości Bacha z punktu widzenia estetyki i techniki" (str. 7). Ostatnie słowa tego zdania powinny brzmieć: „... z punktu widzenia estetyki, po należytem opanowaniu techniki". Widzę tu wielkie nieporozumienie, polegające na tem, że autor nie rozgranicza ściśle kwestji tworzenia od kwestji pedagogiki, przygotowującej ucznia pod względem technicznym. Samo objęcie istoty twórczości Bacha nie nauczy ani kontrapunktu ani fugi. Bądźmy realni, jeśli chodzi o — „rzemiosło muzyczne" i uczmy się, jak Bach przykazał, studjując podczas nauki tego „rzemiosła" właśnie dzieła Bacha! Bez tego rzemiosła, bez „métier", niczego nie nauczymy się z dzieł Bacha. Przecież istnieje wielu kompozytorów, którzy ubóstwiają dzieła Bacha, a jednak piszą „bałkańskie" lub — jak ś. p.

Thuille mawiał — „żydowskie kontrapunkty", albo i — żadne. Należy też odróżnić „materjalną" stronę nauki kontrapunktu od nauki stylu kontrapunktycznego, a przecież od tej ostatniej do właściwej twórczości polifonicznej jest niekiedy jeszcze dość daleko. Nawet bardzo zdolny uczeń nie nauczy się logiki ścisłego myślenia muzycznego bez gruntownej nauki kontrapunktu; ta bowiem ostatnia, podobnie jak inne nauki muzyczne, jest właśnie szkołą logicznego myślenia, uczącą tejże logiki nawet wówczas, gdy przyszły kompozytor nie pragnie być polifonicznym twórcą za wszelką cenę. — Wreszcie jedno spostrzeżenie. Jest rzeczą charakterystyczną, że szereg nowszych pedagogów i równocześnie kompozytorów, na leżących do t. zw. postępowego (w swym czasie i obecnie) obozu, skłania się coraz widoczniej do nauki kontrapunktu ścisłego w szerszych rozmiarach (w każdym wypadku: z obowiązującym cantus firmus. z uwzględnieniem tonacyj dur i moll i kościelnych; co do stosowania „starych kluczy" zdania są podzielone). Dość wymienić Tanejewa (nauczyciela Skrjabina), Regera, Koechlina, należącego do bardzo „współczesnych" kompozytorów francuskich, także Schönberga i t. d. Także Szymanowski okazał się (w rozmowie z podpisanym) zwolennikiem gruntownej nauki kontrapunktu ścisłego, nie eliminując nawet używania „starych kluczy" (doskonały sposób rychłego uczenia się czytania partycyj i wyborny sposób gimnastyki umysłowej, orjentacyjnej). Nauka ścisłego kontrapunktu, jaką odbywali w paryskiem konserwatorjum tacy mistrze ,jak Debussy, Ravel, Schmitt, Dukas, Roussel i inni, nie zaszkodziła im bynajmniej, wobec czego musiała być pomocą dla ich zamierzeń twórczych. Uczyli się na podręczniku Cherubiniego, który opiera się na systemie — Fuxa. Nie jest to podręcznik twórczości, lecz nauki kontrapunktu.

Kwestja napisania dobrego, starannego i dokładnego podręcznika do nauki kontrapunktu jest w naszej literaturze muzycznej nadal aktualną. Nie musi to być zapewne dzieło olbrzymich rozmiarów, ale w każdym razie dzieło, które naukę o fudze nie ograniczy do 40 stron (z dłuższemi przykładami), jak to ma miejsce w podręczniku Noskowskiego; wszak jest rzeczą wiadomą, że niektórzy istotnie solidni nauczyciele kontrapunktu w Polsce posługują się obszerniejszemi podręcznikami obcemi (np. znakomitym podręcznikiem Knorra do nauki o fudze). Nie należy też słowa „praktyczność" identyfikować zawsze ze słowem i pojęciem „powierzchowności". Naszej pedagogji muzycznej nie zaszkodzi nawet jeszcze obecnie większa injekcja gruntowności i dokładności nauczania. Nie wolno nam niczego mierzyć miarą lokalną, jeśli ambicje nasze sięgają daleko w świat. Wiemy zaś zbyt dobrze, ilu utalentowanych polskich kompozytorów obniżyło lot swej twórczości z powodu pewnych braków w opanowaniu — „rzemiosła muzycznego". *A. Chybiński*

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

HOSANNA. Miesięcznik dla muzyki kościelnej. Redaktor: X. W. Orzech. Tarnów. Rok IV. Nr 4 - 5. Kwiecień - Maj 1929. Treść: X. W. Orzech, Konstytucja apostolska „Divini cultus". — X. J. Matulewicz, Sanctus — X. H. Nowacki, Śpiew gregorjański śpiewem powszechnym kościoła (dok.). — Kard. Capecelatro. — X. J. Pabis, Św. Filip Nerjusz i muzyka. — Wiadomości bieżące — Wydawnictwa muzyczne. — Przegląd pism. — C. Halski, Nauka harmonji (c. d.). — X. J. Matulewicz, Hosanna — O. Grzegorz Recelij, O zamawianiu nowych organów. — Kard. Capecelato - X. J. Pabis, Św. Filip Nerjusz i muzyka (c. d.). — Gdzie umieszczać organy? — Wiadomości bieżące. — C. Halski, Nauka harmonji (c. d.). — Dodatek nutowy, J. Elsner, O Panie mój. Pieśń eucharystyczna na jeden głos z organami lub harmonjum, opracował X. Leon Świerczek. C. M. — Nr. 7. Lipiec 1929. (Warszawa, Redaktor X. H. Nowacki): Treść:: Odezwa Tow. Muzyki Liturgicznej. — Od Redakcji. — X J. Matulewicz, Pater noster. — X. J.

Pabis, Św. Filip Nerjusz i muzyka (dok.). — W. Goller, Kwestja budowy organów. — Odezwa Tow. miłośników liturgji z Krakowa. — Kronika. — Dodatek nutowy, Laudes seu acclamationes z VIII wieku. — Nr. 8. Sierpień 1929. Treść: X. H. Nowacki, Uczestnikom Zjazdu poznańskiego ku pamięci. — X. J. Matulewicz, Agnus Dei. — X. H. Nowacki, Którędy droga? — Prof. Dr. K. Zieliński, Organy ich historja i budowa. — X. H. Nowacki, Utwory organowe a msza św. — Z literatury muzycznej. — Kronika. — Różne. — Nadesłane. — Dodatek nutowy, X — XI Missa w jednym egzemplarzu dla użytku parafjan. — Nr .9. Wrzesień 1929. Treść: Jubileusz X. B. Ryxa. — Kongres muzyczno-liturgiczny w Poznaniu — S. M. R., Psallite. — X. J. Matulewicz, Communio. — Prof. Dr. K. Zieliński, Organy ich historja i budowa(dok.). — Kronika. — Nadesłane. — Odopowiedzi Redakcji.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Organ Stowarzyszenia Miłośników Dawnej muzyki, poświęcony teorji, historji i etnografji muzycznej. Redaktorowie: A. Chybiński i K. Sikorski. Warszawa. Rok I. Nr. 3. Kwiecień 1929. Treść: Dr. Marja Szczepańska (Lwów), Wielogłosowe opracowania hymnów marjańskich(w polskich rękopisach XV wieku (c. d.) — Stefanja Łobaczewska (Lwów), O utworach Sebastjana z Felsztyna. — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), O koncertach wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego (c. d.). — Dr. Bronisława Wójcikówna (Lwów), O polifonji Chopina. — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Stosunek Schumanna do twórczości Chopina. — Stanisław Furmanik (Warszawa), Próba wyznaczenia przedmiotu muzyki. — Karol Szymanowski (Warszawa), O romantyźmie w muzyce. — Materjały do historji muzyki polskiej: A. Chybiński. Do historji koncertów w Warszawie za Stanisława Augusta. Feliks Starczewski, Muzyka w Warszawie w 1834 i 1835 r. — Sprawozdania. Chybiński: Moniuszko, Pieśni wybrane. — Szczepańska: Fischer, Lustige Suiten u. Tanze für drei Streichinstrumente einzeln oder chorisch besetzt. — Chybiński: de la Laurencie, Les luthistes. — Chybiński: Osthoff, Der Lautenist Santino Garsi da Parma. — Wójcikówna: Blareau, L art musical par l'analyse. — B. W.: Opieński, Paderewski. — Wójcikówna: Coeroy, Panorama de la musique contemporaine. — Chybiński: Szarlitt, Nieznany skarb w Polsce. — A. Ch.: Fryklund, Musica. — Szczepańska: Groves dictionary of music and musicians. — Wójcikówna: Walker, Das musikalische Erlebniss u. seine Entwicklung. — Jahnke: Steinhausen, Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. — Wójcikówna: Kirsch, Wesen u. Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen. — Szczepańska: Koechlin, Precis des regles du contrepoint avec des exemples a 2 - 3 et 4 parties. — Polskie czasopisma muzyczne. — Kronika.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. Miesięcznik. Redaktor: Władysaw Gołębiowski. Lwów. Rok IV: Nr. 5. Maj 1929. Treść (artykuły muzyczne): E. Stein, Co to jest muzyka atonalna? — Dr. Seweryn Barbag, Systematyka muzykologji (c. d.). — Zasady ustroju szkolnictwa muzycznego w Rzeczypospolitej Polskiej. — Koncerty. — Komunikaty. — Nr. 6. Czerwiec 1929. Treść: Dr. J. Reiss, Jak mówić i pisać o muzyce? — M. Opałek, Lutnia — wódz tańców i pieśni uczonych. — Dr. S. Barbag, Systematyka muzykologji (c. d.). — Literatura. — Koncerty. — Ruch wydawniczy. — Pisma. — Kronika. — Nr. 7 - 8. Lipiec - Sierpień 1929. Treść: Dr. J. Reiss, Psychologja sali koncertowej. — Dr. Seweryn Barbag, Systematyka muzykologji (c. d.).— St. Łobaczewska, Festival muzyki polskiej w Poznaniu. — Dr. J. Reiss, Smutny Filon. — A. Dianni, Cottogni - Marconi - Batistini. — Dr. J. Reiss, Marcina Kromera Musicae Elementa. — Wydawnictwa muzyczne. — Pisma. — Koncerty. — Z pedagogji muzycznej. — Projekt ustawy o ustroju szkolnictwa muzycznego. — Nr. 9. Wrzesień 1929. Treść: C. Jellenta, Kompozycje wielkiego powieściopisarza E. T. Hoffmanna. — Dr. J. Reiss, Muzyka a dzisiejsze społeczeństwo. — Zgon St. Barcewicza. — St. Niewiadomski, Bel canto. — Wydawnictwa. — Koncerty. — Od wydawnictwa. — Varia. — Zgon Teresy Arklowej.

MUZYK WOJSKOWY. Dwutygodnik poświęcony kulturze muzycznej w armji polskiej. Redaktor: Eugenjusz Dawidowicz. Grudziądz. Rok IV. Nr. 8. 15 kwietnia 1929. Treść: Dr. J Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Nasi współcześni. — Prof. J. Adamski, Saxofon jako dusza jazzbandu. — Prof. J. Adamski, Słuch kapelmistrza. — Prof. L. Solski, Jak tworzyłem orkiestrę IV dywizji polskiej na Kaukazie. — Z życia orkiestr wojskowych. — Korespondencja z Kujaw. — Wiedza muzyczna. — Kronika muzyczna. — Nowe wydawnictwa. — Nadesłane. — Rozmaitości. — Wolne posady. — Humor. — Czasopisma muzyczne. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Odpowiedzi redakcji. — Nr. 9. 1 maja 1929. Treść: Dr .J. Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Prof. Wł. Burkath

(Warszawa), Muzyka współczesna w krajach bałtyckich. — T. Joteyko, Narodowość w muzyce. — Prof. J. Adamski, Koncert orkierstralny bez dyrygenta. — J. Przeździecki, Komponowanie marszów (c. d.). — J. K., Repetytorjum z historji muzyki (c. d). — Rozmaitości. — Kronika muzyczna. — Humor — Wolne posady. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Czasopisma muzyczne. — Odpowiedzi redakcji. — Nr. 10. 1 5maj 1929. Treść: Dr. J. Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Prof. J. Adamski, Ernest Krzenek — epigon romantyki czy pionier modernizmu. — Prof. Wł. Burkath, Muzyka współczesna wkrajach bałtyckich (c. d.). — J. Przeździecki, Komponowanie marszów. — Prof. J. Adamski, Do dziejów muzyki wojskowej w Polsce. — J. K., Repetorjum z historjimuzyki (c. d.). — Kronika muzyczna. — Humor. — Wolna posady. — Posad poszukują. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Czasapisma muzyczne. — Odpowiedzi redakcji. — Nr. 11. 1 czerwca 1929. Treść: A. Szybejko, Muzykalność u Litwinów. — Prof. Wł. Burkath, Muzyka współczesna w krajach bałtyckich (dok.). — Prof. J. Adamski, Saxofon jako bas orkiestralny. — Prof. J. Adamski, Perkusja w zespole orkiestralnmy. — J .Przeździecki, Komponowanie marszów(c. d.). — Orkiestra uczniów. — Z koncertu Orkiestry 31 pułku Strzelców Kan. — Rozmaitości. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Wolne posady. — Czasapisma muzyczne. — Odpowiedzi Redakcji. — Nr. 12. 15 czerwca 1929. Treść: Ostatnia próba. — Dr. J. Przeździecki, Komponowanie marszów (dok.). — Festival symfoniczny połączonych orkiestr wojskowych 2 dyw. piech. Leg. w Kielcach. — Festival muzyki polskiej w Katowicach. — Odpowiedzi Redakcji. — — (Zamierrony na miesięcznik). Nr. 13. 20 lipca 1929. Treść: Prof. J. Adamski, Koryfeusze modernizmu niemieckiego. — Prof. Wł. Burkath, Myśli moje o muzyce. — Prof. L. Adamski, Bel canto. — Prof. Wł. Burkath, Muzykalność u Litwinów. — Dyr. L. Solski, Czy „Muzyk Wojskowy" pożyteczny? — Ed., Tuba. — J. K., Repetytorjum z historji muzyki (c. d.). — Po miesiącu .— Kącik elewów. — Rozmaitości. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Posad poszukuje. — Wolne posady. — Czasopisma muzyczne. — Nr. 14. 25 sierpnia 1929. Treść: Dr. J. Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Prof. J. Adamski, Koryfeusze modernizmu niemieckiego (c. d.). — Z życia orkiesttr wojskowych. — Rozmaitości. — Wolne posady. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Odpowiedzi Redakcji.

MUZYKA. Miesięcznik. Redaktor: M. Gliński. Warszawa. Rok VI. Nr. 4. Kwiecień 1929. Treść: J. Jankowski, Stabat mater. — J. Turczyński, Juljusz Zarębski. — E. Herriot, Młode lata Beethovena. — Z. Stojowski, Prawda psychologiczna w muzyce. — B. Bartok, Węgierska pieśń ludowa. — St. Niewiadomski, O pierwszej muzyce do Fausta. — M. Gliński, Opracowanie muzyczne tektów. — A. Simon, Projekt organizacji propagandy. — Fl. Szczepanowska, Szkoła muzyczna niższa. — Z opery i sal koncertowych. — Nowe wydawnictwa. — Przegląd prasy. — Kronika. — Rozmaitości. — Przegląd muzyczno-pedagogiczny. — Dodatek nutowy: Kamieński, Choćbym niechciał. — (Nr. 5. Maj. 1929): Instrumenty Muzyczne. Monogarfja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego, Treść: Witold Hulewicz, Instrumenty muzyczne. — Wanda Landowska, Dawne instrumenty. — Ks. Dr. Hieronim Feicht, Dzieje organów. — Stanisław Niewiadomski, Dzieje fortepianu .— Karol Stromenger, Dzieje instrumentów sttrunowych. — Dr .Józef Reiss, Orkiestra symfoniczna. — Dr. Alicja Simon, Polskie instrumenty za granicą. — Ponadto 26 ilustracyj. — (Monografja będzi eomówiona w następnym zeszycie Kwartalnika Muzycznego. Nr. 6. Czerwiec 1929. Treść: Z. Jachimecki, Teksty Schubertowskie. — O. Gombosi, Walenty Bakfalk w Polsce. — A. Chybiński, Instrumenty ludu polskiego. — P. Hindemith, Zmierzch krytyki muzycznej. — F. Szopski, Józef Sliwiński. — St. Niewiadomski, Stulecie konserwatorjum warszawskiego. — W. Łabuński, Szkolnictwo muzyczne w Ameryce. — B. Szariitt, Z dziejów gramofonu. — Impresje muzyczne. — Z opery i sal koncertowych. — Nekrologja. — Książki. — Przegląd prasy. — Kronika. — Rozmaitości. — Przegląd muzyczno-pedagogiczny. — Muzyka mechaniczna. — Dodatek nutowy: Bakfark, Czarna krowa.

MUZYKA KOŚCIELNA. Miesięcznik ppświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Redaktor: X. W. Faustmann. Poznań. Rok IV. Nr. 4. Kwiecień 1929. Treść: X. Dr. Gieburowski, Zadania nowoczesnej sztuki oragnistowskiej. — X. J. Wiśniewski, Szkoła muzyki kościelnej w Pelplinie. — Nowe wydawnictwa. — Przegląd pism. — Varia. — Wiadomości bieżące. — Nr. 5. Maj 1929. Treść: Faustmann, Zjazd muzyczno-liturgiczny w Poznaniu. — Br. Rutkowski, O szkołach organistowskich. — Dr. A. Chybiński, Msza pastoralna Tomasza Szadka (c. d.). — Z ruchu oragnizacyjnego. — Nr. 6. Czerwiec 1929. Treść: Kongres muzyczno-liturgiczny. — X. Dr. Br. Gładysz, Parafja a chór kościelny. — X. St. Maśliński, Kazanie z okazji poświęcenia organów w Tarnowskich Górach. — Wiadomości bieżące .— Nr. 7 8. Lipiec - Sierpień 1929. Treść: Kongres mu-

zyczno-liturgiczny. — Odezwa do PP. Organistów. — X. Dr. Br. Gładysz, O języku liturgicznym i potrzebie jego znajomości. — A. Borawski, Nowa era w dzwonolejnictwie. — X. Wł. Wargowski, Sekwencje .— Wupe, Z djecezji przemyskiej. — Sprwozdanie z walnego zebrania związku organistów archidjecezji Gnieźnieńsko-poznańskiej. — Sprawozdanie z walnego zebrania organistów djecezji włocławskiej. — Wiadomości bieżące.

MYŚL MUZYCZNA. Miesięcznik. Dodatek muzykologiczny do miesięcznika „Śpiewak" (p. niżej) — po n-rze 3 r. 1929 zaprzestała być wydawaną.

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Miesięcznik. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych .Poznań. Rok V. Nr. 4 - 5. Maj 1929. Treść: W ostatniej chwili. — Wielki festival muzyki polskiej. — Życie muzyczne Corwacji. — Co piszą obcy o I. Paderewskim. — Festival międzynarodowego Towarzystwa współczesnej muzyki w Genewie. — Kronika muzyczna. — Zjednoczenie polskich Związków śpiewaczych. — Nr. 6 - 7 - 8. Czerwiec - Lipiec - Sierpień 1929. Treść: Po zjeździe. — Przemówienie na uroczystościach otwarcia zjazdu. — H. Opieński, Z rozmyślań o zjeździe i festivalu. — Depesze i listy z okazji Zjazdu i Festivalu. — Pokłosie Wschechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego. — Na marginesie Festivalu Muzyki Polskiej w Poznaniu. — Kronika muzyczna. — H Opieński, Wiadomości bieżące. — Zjednoczenie polskich Związków śpiewaczych.

ŚPIEWAK. Miesięcznik muzyczny. Organ Związku śląskich kół śpiewaczych i zjednoczenia polskich związków śpiewaczych. Redaktor: St. M. Stoiński. Katowice. Rok X. Nr. 4. Kwiecein 1929. Treść: St. M. Stoiński, Muzyka nowoczsna a społeczeństwo dzisiejsze. — R. Heising, O poprawną emisję golosową w naszych chórach. Włodzimierz Żelechowski, Głupi Maciuś. — Dr. J. N., Komisje artystyczne w organizacjach śpiewaczych. — Wszechsłowiański zjazd śpiewaczy w Poznaniu. — Na pomnik Moniuszki w Katowicahc. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nadesłane nuty i książki. — Działalność związku śląskich kół śpiewaczych za rok 1928 (dok.). — Komunikaty i wiadomości z polskich Związków śpiewaczych. — Czasopisma muzyczne. — Od Redakcji. — Nowe wydawnictwa. — Nr. 5. Maj 1929. Treść: Stefan M. Stoiński, O nową polską pieśń ludową. — Polska a Ignacy Paderewski. — Wszechsłowiański ZjazdŚpiewaczy w Poznaniu. — F. Sachse, Antoni Dworzak. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nadesłane książki i nuty. — Z Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. — Pomnik Moniuszki w Katowicach. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw. Śpiew. — Czasopisma muzyczne. — Nowe wydawnictwa. — Nr. 6. Czerwiec 1929. St. M. Stoiński, I Wszechsłowiański Zjazd Śpiewaków w Poznaniu. — Pierwszy festival muzyki polskiej w Poznaniu. — Pokłosie Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego. — Ogólnośląski zjazd śpiewaków w Katowicach. — Opera i koncerty. Kronika muzyczna. — Kronika Chóralna. Nadesłane nuty i książki. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Zw.Śpiew. — Nr. 7. Lipiec 1929. Treść: Emanuel Imiela, Śląskie tańce ludowe. — St. M. Stoiński, O wielką przyszłość polskiego ruchu śpiewaczego. — Dr. J. Niezgoda, Ze spraw bieżących. — J. F., Ogólno-śląski Zjazd śpiewaków w Katowicach w r. 1930. — Walne zebranie Delegatów Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. — Zjazdy i zawody chórów śląskich. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nadesłane nuty i książki. — Komunikaty i wiadomości Polskich Związków śpiewaczych. — Lista składek na pomnik Moniuszki w Katowicach.

(Od Redakcji: Powyższy spis czasopism zamknięto 15 września b. r.).

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

AUDYCJE.

Pierwsza po wakacjach 46-a audycja odbyła się 30 września b. r. Program jej zawierał następujące utwory:

1. Cais d'Hervelois:
   2 pièces a 2 violoncelles:
   Rondeau et variations,
   Moulinet.
2. J. B. de Boismortier:
   Sonate à 2 violoncelles.

3. B. Marcello:
   Adagio i Allegro na 3 wiolonczele.
4. G. B. Somis:
   Tambourin na 2 wiolonczele.
5. F. Couperin:
   a) Allemande,
   b) Musette de Choisy et de Taverny na 2 fortepiany.
6. J. S. Bach:
   a) Koncert C-dur na 2 fortepiany z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego,
   b) 2 Arje na tenor z towarzyszeniem skrzypiec i altówki i basso continuo.

47-a audycja została zorganizowana wespół z TOWARZYSTWEM WYDAWNICZEM MUZYKI POLSKIEJ.

w Programie:

1. J. Lefeld: Sekstet smyczkowy.
2. R. Statkowski Kwartet smyczkowy Nr. 5.
3. H. Melcer: Parafraza Dumki Moniuszki na skrzypce i fortepian.
4. E. Pankiewicz: Pieśni.
5. S. Moniuszko: Pieśni.

Następne audycje odbywać się będą, jak i przedtem, co 2 tygodnie w poniedziałki w Sali Konserwatorjum.

WYDAWNICTWO
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

Ukazał się 5-ty zeszyt Wydawnictwa: Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego „Pariendo non gravaris", Concerto na tennor, 2 skrzypiec, wiolonczelę i organy (b. c.). Wydany z rękopisu i opracowany przez A. Chybińskiego i K. Sikorskiego, który zrealizował bas cyfrowany.

BIURO

Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki mieści się na ul. Żórawiej 16 m. 7. tel. 236-89.

ERRATA:

W I części pracy p. St. Łobaczewskiej o Sebastjanie z Felsztyna, w zeszycie III, na str. 230 w wierszu 18 od góry ma być „liczne motety", zamiast „liczne metody".

OD REDAKCJI:

Dokończenie pracy współredaktora Kwartalnika, prof. Chybińskiego, o koncertach Mielczewskiego odłożyliśmy z powodu nawału materjału redakcyjnego do następnego zeszytu naszego pisma.

W najbliższych zeszytach Kwartalnika, zamieścimy następujące prace: D-ra Ludwika Bronarskiego (Genewa), o reminiscencjach w twórczości Chopina i z zakresu zagadnień harmonicznych w dziełach Chopina; X. Dyr. D-ra Hieronima Feichta (Kraków), o mszy paschalnej Marcina Leopolity (XVI w.); Prof. Uniw. D-ra Łucjana Kamieńskiego (Poznań), z historji poloneza w XVII i XVIII wieku; D-ra Zofji Lissa (Lwów), o atonalności i politonalności w świetle najnowszych badań i o harmonice Aleksandra Skrjabina; D-ra Stefanji Łobaczewskiej (Lwów), o harmonice Cl. A. Debussy'ego i o fortepianowych dziełach Karola Szymanowskiego; D-ra Henryka Opieńskiego (Morges), z zakresu muzyki wielogłosowej XVI wieku; Marji Ramertówny (Lwów), o tabulaturze lutniowej warszawskiej z XVII wieku; Feliksa Sachse'go (Katowice), o „Stanisławie i Annie Oświecimach" Mieczysława Karłowicza; Lekt. Uniw. D-ra Marji Szczepańskiej (Lwów), z hymnów świeckich polskich z XV wieku; Karola Stromengera (Warszawa), o koncertach brandenburskich J. S. Bacha; D-ra Bronisławy Wójcikówny (Lwów), o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego i o technice warjacyjnej Chopina; Doc. Uniw. D-ra Karola Huttera (Praga), o muzykologji w Czechach; Red. D-ra Benedykta Szabolcsi (Budapeszt), o muzykologji na Węgrzech; Prof. Uniw. D-ra Adolfa Chybińskiego (Lwów), o tabulaturze warszawskiej organowej z XVII wieku, o twórczości Jacka Różyckiego (XVII wiek) i o M. Ravelu, i t. d., nadto drobne przyczynki różnych autorów polskich i obcych.

TREŚĆ ZESZYTU:

Materjały do historji muzyki polskiej:

Sprawozdania:

Polskie czasopisma muzyczne:

Kronika:

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE
A VARSOVIE

Rédacteurs en Chef:
Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 4 JUILLET 1929

TABLE DES MATIÈRES.

COMPTES-RENDUS.

WYDAWNICTWO
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

KIEROWNIK WYDAWNICTWA

Dr. A. Chybiński

Profesor Uniwersytetu Lwowskiego

ZESZYT I

S. S. Szarzyński

Sonata a due violini e basso pro organo (1706)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT II

M. Mielczewski

„Deus in nomine tuo"
Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini
e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo

Według druku z r. 1659 wydali i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT III

Jacek (Hyacinthus) Różycki (†ca 1700)

Hymni ecclesiastici
(quatuor vocibus concinendi)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i B. Rutkowski.

Partytura i głosy.

ZESZYT IV

Bartłomiej Pękiel († ca 1670)

„Audite mortales"

a 2 Canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba, Violone con Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali

X. H. Feicht i K. Sikorski.

ZESZYT V

S. S. Szarzyński

„Pariendo non gravaris"

Concerto a 3:

Solo Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con Basso d'Organo (1704)

Wydali z rękopisu i opracowali

A. Chybiński i K. Sikorski.

SKŁAD GŁÓWNY

WARSZAWA

ŻÓRAWIA 16